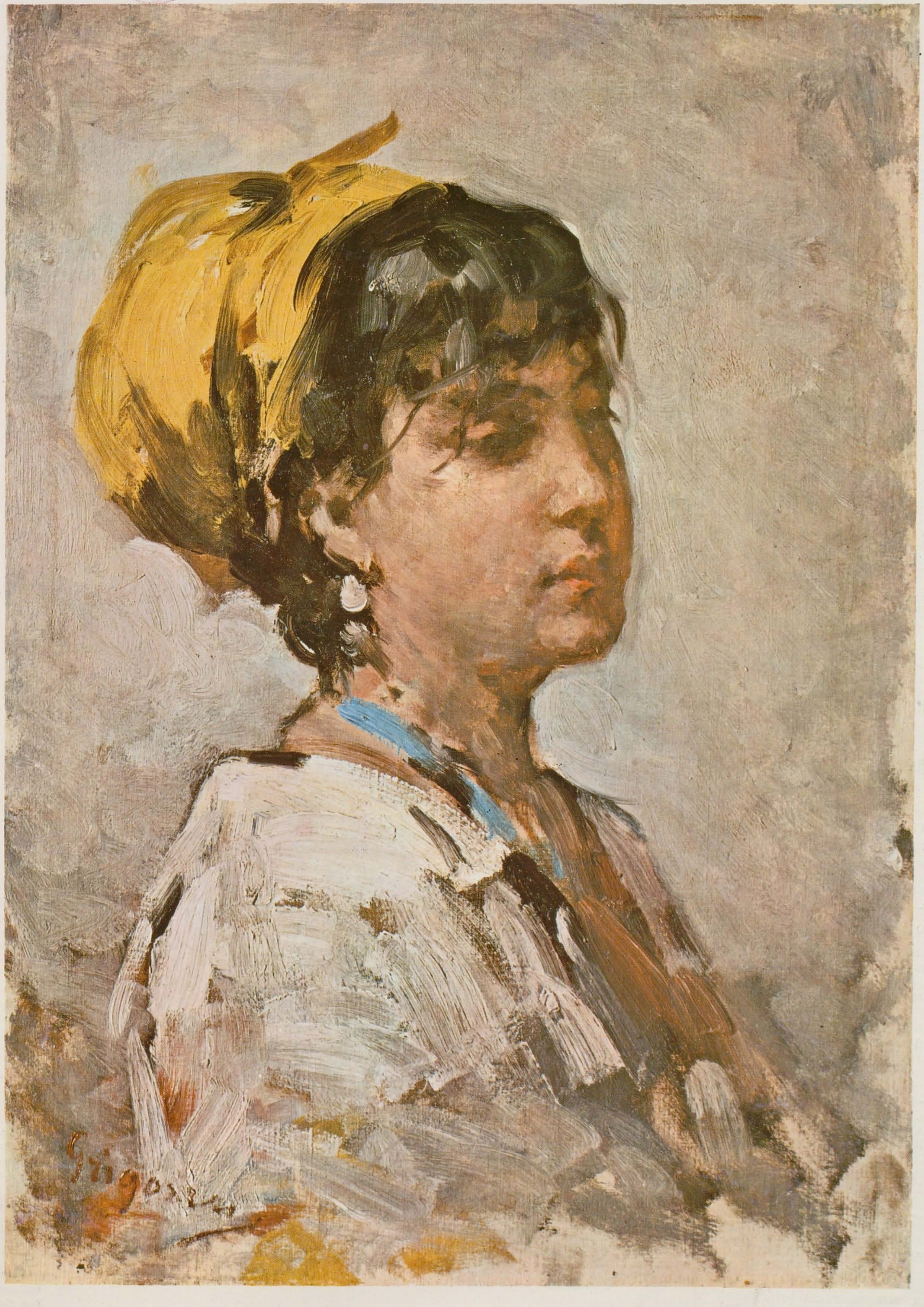
arta

ANUL XXXV Nr. 5 /1988

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN R.S.R. BIBLIOTECA Nr.



arta

ANUL XXXV Nr. 5/1988

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA:

Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80 cod 70205 Bucureşti 2

ADMINISTRAŢIA:

Uniunea Artiştilor Plastici str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15 70.71.80, 71118, Bucureşti 1

COLECTIVUL REDACŢIONAL:

Dan Grigorescu, redactor şef, François Pamfil, secretar responsabil de redacţie, Mihai Drişcu, Călin Dan

RESPONSABIL DE NUMĂR:

Mihai Drişcu

MACHETA ARTISTICĂ:

Gheorghe Matei

PREZENTAREA TEHNICĂ:

Gheorghe Matei

FOTOGRAFII ALB-NEGRU:

Atanase Cartojan, Eugeniu Lupu, Mihai Oroveanu, Cristinel Trancă

FOTOGRAFII ŞI DIAPOZITIVE COLOR:

Radu Braun, Mihai Oroveanu

Redacţia mulţumeşte artiştilor şi colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziţie

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, Bucureşti 1

Costul unui abonament: lei 360 anual (12 apariţii); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviţei no. 64—66, P.B. Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135 Bucureşti, România

	1	Expunerea tovarăşului Nicolae Ceauşescu cu privire la unele probleme ale conducerii activităţii economico-sociale, ale muncii ideologice şi politico-educative, precum şi ale situaţiei internaţionale (extrase)	
EDITORIAL	2	Program de lucru pentru partid, pentru popor	Arta
ANIVERSARE	3	Nicolae Grigorescu între artiştii epocii sale	Ioana Beldiman
	9	Sub semnul tradiţiei	Anca Vasiliu
	10	Design-ul, oglindă a culturii	Gillo Dorfles
CRONICĂ	12	O « integrală Shakespeare »	Dan Grigorescu
ATELIER	14	Liviu Suhar	Theodor Redlow
	16	Doina Elaş	Mircea Ţoca
	18	Cristian Neagoe	Mihai Ispir
ATELIER 35	20	Cristian Bădescu	Aurelia Mocanu
ATELIER	21	Mircea Bochiş	Mihai Ispir
ESEU	23	Fizica şi istoria artei	Dragoş Gheorghiu
CRONICĂ	26	Petru Lucaci	Mihai Mitre
	28	Dan Mihălţianu	Mihai Ioan, Călin Dan
	30	Jurnalul galeriilor	Coriolan Babeţi, Gheorghe Vida, Mihai Mitre, Anca Vasiliu, Gigi Mihăiţă, Gheorghe Macarie
CENTENAR	36	Dimitrie Ghiaţă în orizontul moldav	Valentin Ciucă
	37	Carnet de critic (XVI)	Mihai Drişcu
	39	Modest Morariu	Călin Dan
CĂRŢI/IDEI	40	Ion Vlasiu: În spaţiu şi timp (IV)	Mihai Drişcu
	40	Meridiane	
COPERTA	I	Fata cu basma galbenă, ulei pe pînză	Nicolae Grigorescu
	IV	Sculptorul, lemn (fragment)	Ion Vlasiu

	1	L'exposé du camarade Nicolae Ceauşescu concernant quelques problèmes de l'activité organisationnelle, économique et sociale, les méthodes de travail idéologique-éducatif, ainsi que la situation internationale (extraits)	
EDITORIAL	2	Programme de travail pour le parti, pour le peuple	Arta
ANNIVERSAIRE	3	Nicolae Grigorescu et les artistes de son époque	Ioana Beldiman
	9	Sous le signe de la tradition	Anca Vasiliu
	10	Le design — miroir de la culture	Gillo Dorfles
CHRONIQUE	12	« Une intégrale Shakespeare »	Dan Grigorescu
ATELIER	14	Liviu Suhar	Theodor Redlow
	16	Doina Elaş	Mircea Ţoca
	18	Cristian Neagoe	Mihai Ispir
ATELIER 35	20	Cristian Bădescu	Aurelia Mocanu
	21	Mircea Bochiş	Mihai Ispir
ESSAI	23	La physique et l'histoire de l'art	Dragoş Gheorghiu
CHRONIQUE	26	Petru Lucaci	Mihai Mitre
	28	Dan Mihălţianu	Mihai Ioan, Călin Dan
	30	Le journal des galéries	Coriolan Babeţi, Gheorghe Vida, Mihai Mitre, Anca Vasiliu, Gigi Mihăiţă, Gheorghe Macarie
CENTENAIRE	36	Dimitrie Ghiaţă dans l'horizon moldave	Valentin Ciucă
	37	Le carnet du critique (XVI)	Mihai Drişcu
	39	Modest Morariu	Călin Dan
LIVRES/IDÉES	40	Ion Vlasiu: Dans l'espace et dans le temps (IV)	Mihai Drişcu
	40	Méridiens	
COUVERTURE	I	Jeune fille au fichu jaune, huile sur toile	Nicolae Grigorescu
	IV	Le Sculpteur, bois (fragment)	Ion Vlasiu

	1	Отрывки из речи товарища Николае Чаушеску в связи с некоторыми вопросами руководства социально-экономической деятельности, идеологической и политическо-воспитательной работы, а также международного положения.	
РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	2	Рабочая программа на благо партии и народа	Арта
ГОДОВЩИНА	3	Николае Григореску и художники его эпохи	Иоана Белдиман
	9	Под знаком традиции	Анка Василиу
	10	Дизайн — зеркало культуры	Джилло Дорфлес
ХРОНИКА	12	Полное собрание сочинений Шекспира	Дан Григореску
МАСТЕРСКАЯ	14	Ливиу Сухар	Теодор Редлов
	16	Дойна Элаш	Мирча Цока
	18	Кристиан Нягое	Михай Испир
МАСТЕРСКАЯ 35	20	Кристиан Бэдеску	Аурелия Мокану
МАСТЕРСКАЯ	21	Мирча Бокиш	Михай Испир
ЭССЕ	23	Физика и история искусства	Драгош Георгиу
ХРОНИКА	26	Петру Лукач	Михай Митре
	28	Дан Михэлциану	Михай Иоан, Кэлин Дан
	30	Дневник галерей	Кориолан Бабеци, Георге Вида, Михай Митре, Анка Василиу, Джиджи Михэицэ, Георге Макарие
СТОЛЕТИЕ	36	Димитрие Гяцэ в культурном контексте Молдовы	Валентин Чукэ
	37	Записная книжка критика (XVI)	Михай Дришку
	39	Модест Морариу	Кэлин Дан
КНИГИ/ИДЕИ	40	Ион Власиу: В пространстве и времени (IV)	Михай Дришку
	40	Меридианы	
ОБЛОЖКА	I	Девушка в желтом платке, масло на полотне	Николае Григореску
	IV	Скульптор, дерево (деталь)	Ион Власиу

https://biblioteca-digitala.ro

EXPUNEREA TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU

cu privire la unele probleme ale conducerii activității economico-sociale, ale muncii ideologice și politico-educative precum și ale situației internaționale
(extrase)

Uriașa dezvoltare a forțelor de producție, întreaga dezvoltare economico-socială, creșterea puternică a rolului științei, învățămîntului și a culturii au dus la creșterea puternică a intelectualității provenite din rîndul clasei muncitoare, ale țărănimii și altor categorii sociale muncitoare, dar mai cu seamă la ridicarea nivelului științific, tehnic și cultural al intelectualității, care reprezintă o puternică forță în producție, în întreaga viață socială.

Unitatea indisolubilă a clasei muncitoare, țărănimii, intelectualității și a celorlalte categorii sociale muncitoare reprezintă temelia de granit a orînduirii noastre socialiste.

În procesul revoluției de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate se va accentua procesul de ridicare a nivelului de cunoștințe și pregătirea politico-educativă a tuturor claselor și categoriilor sociale.

Procesul de apropiere și omogenizare a claselor și categoriilor sociale va avea loc pe baza celor mai noi cuceriri ale științei, tehnicii și culturii, a conlucrări tot mai strînse în procesul de producție, de ridicare a întregii societăți pe noi culmi de progres și civilizație. Acest proces legic revoluționar va duce treptat, dar inevitabil, la întărirea unității și omogenizării clasei muncitoare, țărănimii, intelectualității, a celorlalte categorii sociale, care în cadrul diviziunii sociale a muncii, vor forma un popor unic muncitor, constructor conștient al destinelor sale, al celei mai drepte orînduiri din cîte a cunoscut omenirea — comunismul.

În anii construcției socialiste, îndeosebi după Congresul al IX-lea, am realizat un nou sistem juridic, am întărit și dezvoltat legalitatea socialistă.

După Congresul al IX-lea am lichidat cu desăvîrșire urmările gravelor încălcări ale legalității și ale abuzurilor care au avut loc la începutul anilor '50.

Este necesar să asigurăm buna funcționare a sistemului juridic, a consiliilor de judecată, în care oamenii muncii au rolul hotărîtor, să întărim ferm legalitatea socialistă.

Să veghem ca nimeni să nu fie judecat și pedepsit pe nedrept, dar, în același timp, nimeni care încalcă legile țării, interesele poporului, să nu rămînă nejudecat și nepedepsit.

Legalitatea, umanismul revoluționar impun o atitudine fermă față de cei ce nesocotesc interesele generale ale societății socialiste.

Va trebui să asigurăm ca toate organele de securitate și miliție să se afle permanent sub controlul organelor de partid, să răspundă în fața partidului și a poporului pentru acțiunile lor.

De asemenea, procuratura și tribunalele, toate organele de justiție trebuie să răspundă pentru activitatea lor în fața partidului și poporului. Aceasta constituie cea mai sigură garanție că nu se vor mai comite abuzuri, că se va respecta legalitatea revoluționară și reprezintă, totodată, o cerință a democrației muncitorești-revoluționare.

Deci, pe ansamblu, consider că se impune să facem o analiză mai temeinică a întregii activități organizatorice, de conducere, pentru a adopta măsurile necesare în concordanță cu noile cerințe, cu noua etapă a construcției socialiste în patria noastră.

Stimați tovarăși,

În acest cadru, aș dori să mă refer succint la activitatea ideologică și politico-educativă. Avem fără îndoială rezultate bune și în acest domeniu. De altfel, ceea ce am realizat în toate domeniile de activitate este și un rezultat nemijlocit al activității ideologice și politico-educative. Dar, așa cum am apreciat la Conferința Națională, și la recenta plenară a Comitetului Central al partidului, se manifestă o anumită rămînere în urmă. Am înaintat mult în domeniul dezvoltării forțelor de producție, al dezvoltării generale, dar nu în aceeași măsură am asigurat ridicarea nivelului politico-ideologic, al conștiinței revoluționare. Va trebui să acționăm în așa fel ca, într-o perioadă scurtă, să lichidăm această stare de lucruri, să facem astfel încît activitatea politico-ideologică de formare a conștiinței revoluționare, a omului nou, să devină o forță mai puternică, să se transforme, dacă se poate spune așa, într-o adevărată forță motrice a înaintării întregului nostru popor pe calea socialismului și comunismului.

În întreaga activitate politico-educativă trebuie să pornim de la Programul ideologic al partidului, acționînd pentru realizarea în viață a tuturor prevederilor sale.

Este evident că la baza întregii activități ideologice, politico-educative, trebuie să stea concepția revoluționară despre lume și viață, materialismul dialectic și istoric, principiile socialismului științific. Să abordăm cu mai multă îndrăzneală problemele ideologice noi care apar, dezvoltarea concepției revoluționare despre lume și viață. Să tragem concluziile necesare din practica socială, din întreaga noastră activitate și să elaborăm căile pentru înaintarea întregii noastre societăți.

Să studiem și să înțelegem temeinic contradicțiile care se manifestă în societatea socialistă și să acționăm în mod conștient pentru înlăturarea lor.

Să nu uităm nici un moment că procesul revoluționar nu s-a încheiat o dată cu instaurarea puterii democratice a clasei muncitoare sau cu făurirea socialismului, ci el continuă și va continua, reprezentînd garanția dezvoltării continue a socialismului și trecerii la făurirea comunismului.

Trebuie să pornim de la faptul că socialismul, ceea ce noi am înfăptuit în România, demonstrează cu putere superioritatea orînduirii care a lichidat pentru totdeauna clasele exploatatoare, asuprirea omului de către om. Să punem cu putere în evidență în întreaga noastră activitate aceste realizări și superioritatea orînduirii noastre, inclusiv pe baza a ceea ce s-a realizat în dezvoltarea socialistă pe plan mondial! Să punem cu mai multă putere și forță în evidență justețea politicii generale a partidului nostru comunist, care și-a îndeplinit și își îndeplinește cu cinste misiunea istorică, asigurînd înaintarea României pe calea făuririi noii societăți!

Să dezvoltăm puternic spiritul revoluționar în muncă, în gîndire, în toate domeniile, să acționăm cu hotărîre împotriva a tot ce este vechi și perimat, a ceea ce nu mai corespunde actualei etape și să promovăm cu îndrăzneală noul, ceea ce se afirmă ca o necesitate a dezvoltării societății, atît în ce privește forțele de producție, cît și în știință, în învățămînt, în cultură, în întreaga dezvoltare economico-socială!

Este necesar să acordăm mai multă atenție combaterii cu fermitate a concepțiilor retrograde, a misticismului. Să formăm la toți oamenii, la tineret, o concepție științifică despre viață, corespunzător uriașelor cuceriri ale științei, ale cunoașterii umane, care demonstrează justețea concepției materialist-dialectice și istorice despre lume, materialitatea lumii și dă o perspectivă minunată pentru noi și noi cunoașteri, pentru înaintarea omului spre un asemenea nivel de cultură și conștiință care să-l facă cu adevărat liber, dar și stăpîn, cu adevărat, pe destinele sale, să-i dea posibilitatea să acționeze în mod conștient pentru transformarea lumii, pentru realizarea unei lumi mai bune și mai drepte.

În acest sens trebuie înțeleasă activitatea de dezvoltare a conștiinței revoluționare, de formare a omului nou. Trebuie să promovăm mai hotărît principiile de etică și echitate socială, să combatem cu fermitate egoismul și individualismul, forme de înjosire a omului, și care, fără nici o îndoială, sînt o rămășiță a trecutului, a concepțiilor retrograde, înapoiate, dar demonstrează, încă o dată, rămînerea în urmă a activității politico-educative. În acest sens, este necesar să punem cu putere în evidență justețea politicii naționale a partidului nostru, să combatem

https://biblioteca-digitala.ro

cu tărie orice concepţie naţionalistă, şovinistă, să educăm întregul popor în spiritul frăţiei, al solidarităţii, al hotărîrii de a acţiona în deplină unitate, sub conducerea partidului, pentru înfăptuirea obiectivelor de dezvoltare a patriei, de ridicare a nivelului de trai material şi spiritual al poporului.

Să dezvoltăm puternic educaţia patriotică, mîndria faţă de cuceririle revoluţionare, să facem să crească răspunderea şi hotărîrea de a face totul pentru a contribui la dezvoltarea continuă a patriei, la întărirea independenţei şi suveranităţii sale. Totodată, să dezvoltăm continuu spiritul de colaborare şi solidaritate internaţională, de prietenie cu popoarele ţărilor socialiste, cu oamenii muncii de pretutindeni, cu toate forţele care se pronunţă pentru pace, pentru progres, pentru independenţa şi libertatea fiecărui popor!

În acest sens, este necesar să aducem unele îmbunătăţiri învăţămîntului de partid. Mă refer la şcolile de partid, legat şi de ceea ce am spus mai înainte privind pregătirea cadrelor noastre pentru a putea să-şi îndeplinească funcţiile de conducere în diferite domenii, dar şi legat de necesitatea ridicării nivelului ideologic în general.

Trebuie să îmbunătăţim activitatea noastră de propagandă, s-o legăm mai strîns de activitatea de producţie şi de întreaga desfăşurare a vieţii în fiecare unitate. Să îmbunătăţim învăţămîntul politic de masă, de ridicare a conştiinţei socialiste. În mod deosebit doresc să atrag atenţia asupra necesităţii perfecţionării şi aşezării pe o bază mai bună a predării ştiinţelor sociale, care trebuie să asigure în întregul nostru învăţămînt cunoaşterea temeinică a politicii partidului, a problemelor construcţiei socialismului, dar şi a tuturor problemelor dezvoltări economico-sociale.

În întreaga activitate politico-educativă va trebui să angajăm cu şi mai multă putere uniunile noastre de creaţie din domeniul literaturii, muzicii, artei plastice. Ele trebuie să participe activ, prin toate operele lor, la promovarea concepţiei revoluţionare, a principiilor socialiste, a politicii partidului nostru, la ridicarea nivelului general de cultură al maselor, al poporului. Presa, radioul şi televiziunea, cinematografia, teatrul, în general toate mijloacele noastre de informare şi de educaţie trebuie să-şi perfecţioneze activitatea, să o axeze într-o măsură mai mare pe problemele generale ale dezvoltării patriei, ale activităţii politico-educative de ridicare a nivelului general de cultură al întregului popor.

Avem tot ce este necesar pentru a asigura îmbunătăţirea întregii noastre activităţi. Doresc, încă o dată, să subliniez că principiile economice, cadrul organizatoric pe care îl avem corespund actualei noastre etape de dezvoltare. Avem deja o experienţă îndelungată şi, pentru noi, nu se pune astăzi problema de a le aduce modificări structurale, ci de a asigura realizarea lor mai bună şi de a lua măsuri pentru a perfecţiona continuu activitatea. Pornim de la faptul că aceasta reprezintă o necesitate permanentă, de zi cu zi. Nu există nimic care a fost rezolvat o dată pentru totdeauna. Permanent să avem în vedere că trebuie să perfecţionăm şi să aducem îmbunătăţiri întregii noastre activităţi, corespunzător noilor obiective, etapei de dezvoltare pe care o parcurgem în toate domeniile!

program de muncă pentru partid, pentru popor

Conştiinţa întregului nostru popor a fost marcată în mod profund de magistrala Expunere a tovarăşului Nicolae Ceauşescu *cu privire la unele probleme ale conducerii activităţii economico-sociale, ale muncii ideologice şi politico-educative precum şi ale situaţiei internaţionale*, document de excepţională însemnătate în care sînt abordate marile probleme ale dezvoltării actuale şi viitoare a patriei, în contextul lumii în care trăim.

Acest document statuează cu claritate, cu un profund spirit ştiinţific şi responsabilitate revoluţionară, temeiurile dominante, de largă perspectivă, ale devenirii noastre. Aprobată în unanimitate de Comitetul Politic Executiv al C.C. al P.C.R., Expunerea secretarului general al partidului constituie un document crucial ce exprimă, prin strălucite sinteze, o sumă impresionantă de analize privind construcţia noii societăţi şi procesul amplu de dezvoltare multilaterală a României, progresul general al patriei.

Orientările şi indicaţiile cuprinse în acest document, conceptele formulate cu înaltă rigoare şi cu remarcabilă cuprindere problematică se vor consacra drept teze ale viitoarei plenare a C.C. al P.C.R. Larga dezbatere în organizaţiile de partid, în presă, a acestei adevărate Carte a prezentului cu profunde deschideri spre viitor va conduce, fără îndoială, la o structurare substanţială şi esenţială a modului nostru de a ne gîndi şi situa în relaţia de implicare directă în procesul de făurire a noii civilizaţii socialiste. Amplul demers analitic al secretarului general al partidului demonstrează, o dată în plus şi extrem de convingător, dinamismul şi continuitatea procesului revoluţionar, justeţea politicii noastre, preocuparea stăruitoare, ştiinţific documentată, vizînd perfecţionarea permanentă şi generală a activităţii în toate sectoarele, a societăţii socialiste în ansamblu. Expunerea tovarăşului Nicolae Ceauşescu marchează, în mod semnificativ, imperioasa necesitate de a deveni, fiecare din noi, factori cu o conştiinţă valorică nouă, cu o înzestrare ştiinţifică, politică, morală, ideologică, profesională, consonantă în totul actualei etape de dezvoltare a ţării şi, în acelaşi timp, aptă a crea liniile de progres şi de modernitate în perspectivă.

În temeiul experienţei acumulate, al marilor valori făurite de poporul nostru, al posibilităţilor şi necesităţilor obiective rezultate din procesul făuririi societăţii socialiste multilateral dezvoltate, se pune cu acuitate problema ca eforturile îndreptate spre perfecţionare, spre asigurarea dezvoltării intensive, să se ridice la cotele prevăzute de calitate şi eficienţă. Se cer un nou stil de muncă, un nou mod de gîndire, abordare şi soluţionare a problemelor muncii, ale activităţii economico-sociale, se impune afirmarea mai puternică a responsabilităţii în tot ceea ce avem de făcut, în îndeplinirea sarcinilor încredinţate de partid spre binele patriei, al poporului, al nostru, al tuturor. Profundă şi riguroasă analiză, abordată atît prin împlinirile ce constituie mîndria acestei epoci inaugurate de Congresul al IX-lea al partidului, cît şi prin ceea ce trebuie de făcut în continuare pentru perfecţionarea întregii noastre activităţi, Expunerea convoacă propria noastră conştiinţă faţă de opera pe care o făurim.

Perfecţionarea activităţii de conducere, folosirea mai eficientă a pîrghiilor economice şi financiare în sistemul de producţie şi creaţie ştiinţifică şi tehnologică, afirmarea plenară a democraţiei muncitoreşti-revoluţionare fac obiectul unor teze cu valoare de adevăr mobilizator.

Distingem, din acest document, necesitatea permanentă a afirmării ştiinţei şi cercetării în toate structurile vieţii economice sociale, industriale, ale formării omului nou şi îmbogăţirii sale cu tot ce a creat mai durabil, mai benefic pentru umanitate ştiinţa, cunoaşterea umană în general.

Orientările şi ideile noi configurează o amplă deschidere pentru toate ramurile ştiinţei şi cercetării româneşti, învăţămîntului, culturii şi artei.

Trecerea ţării noastre, în acest cincinal, la un nou stadiu de dezvoltare, de ţară socialistă mediu dezvoltată şi realizarea, pînă în anul 2000, a Programului de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi de creare a condiţiilor pentru afirmarea largă a principiilor comuniste de muncă şi viaţă se definesc drept valori durabile ale unei minunate perspective.

Experienţa acumulată în anii Epocii Ceauşescu, înnoirile ce marchează practic fiecare zonă a ţării, edificarea unui sistem amplu, eficient al democraţiei muncitoreşti, revoluţionare, oferă premisele transformărilor de conştiinţă către care ne cheamă secretarul general al partidului.

Măsura faptelor, capacitatea de a învăţa mereu, de a înţelege noul şi de a-l aplica, refuzul dogmelor şi renunţarea la orice formă de a escamota neîmplinirile în spatele unor autocritici de circumstanţă — iată doar cîteva dintre temele de meditaţie şi de acţiune neîntîrziată pe care ni le propune această Expunere.

În contextul unei largi şi generoase libertăţi de expresie, specifice societăţii noastre, urmează să punem în evidenţă capacitatea, rolul şi modalităţile prin care artele plastice trebuie să se impună ca important factor de educaţie şi de formare a conştiinţei patriotice-revoluţionare.

Decurge necesitatea creşterii — la toate generaţiile de artişti creatori din toate domeniile — a nivelului de gîndire creatoare bazată pe principiile concepţiei revoluţionare despre lume şi viaţă, a materialismului dialectic şi istoric, a socialismului ştiinţific. În acest sens se cuvine să relevăm semnificaţia creşterii rolului formelor de perfecţionare ideologică şi profesională a membrilor Uniunii, găsirea unor forme de dezbatere largă cu artiştii creatori a problemelor filosofice şi estetice în lumina teoriilor materialismului dialectic, contemporan, combaterea de pe înalte poziţii de rigoare ştiinţifică a concepţiilor retrograde, decadente ce se manifestă în arta şi cultura lumii contemporane.

Punerea în aplicare a unor obiective şi sarcini atît de importante, va trebui să determine o îmbunătăţire permanentă a stilului de muncă şi a principiilor democratice ce stau la baza activităţii Uniunii Artiştilor Plastici, în consens cu principiile generale ale democratismului societăţii româneşti contemporane. Trebuie să dovedim prin tot ceea ce înfăptuim, că artiştii plastici pot, aşa cum au dovedit-o totdeauna, să-şi îndeplinească cu înaltă responsabilitate misiunea ce le revine în societate.

Expunerea tovarăşului Nicolae Ceauşescu, program teoretic de excepţională anvergură ce dimensionează întreaga viaţă spirituală a naţiunii române în perspectiva acestui sfîrşit de mileniu, oferă creaţiei noastre, muncii noastre artistice, orizonturile cărora trebuie să le dăm consistenţa unor lucrări capabile să rămînă în timp ca mărturii adevărate şi încărcate de frumuseţe despre momentul istoric pe care îl trăim şi prin care ne legitimăm acasă şi în lume.

arta

https://biblioteca-digitala.ro

nicolae grigorescu între artiştii epocii sale*

ioana beldiman

Omagiindu-l pe artistul naţional la împlinirea a 150 de ani de la naştere, Muzeul de Artă al Republicii propune publicului o nouă lectură a operei grigoresciene, o lectură reluată din perspectivă europeană şi naţională. S-a încercat, în acest sens, dacă nu «o reconstituire», cel puţin o punctare a climatului artistic din epocă, prin scoaterea pe simeze a unui patrimoniu de artă românească şi franceză, pe care Muzeul Naţional şi alte cîteva muzee din ţară îl deţin. Ideea unei expoziţii «comparative» s-a născut firesc, ca etapă succedînd parcurgerii detaliate şi de ansamblu a operei, oferită de retrospectiva deschisă în 1984.

Etalării predominant cronologice a majorităţii «patrimoniului muzeal Grigorescu», îi urmează deci «o explicare» a evoluţiei limbajului plastic al artistului, concepută prin raportarea permanentă a operei, la ambianţa artistică ce i-a fost contemporană.

Pictura lui Grigorescu este prezentată astfel în spiritul unui dialog stabilit pe de o parte cu şcoala noastră de pictură, aşa cum se contura ea la întoarcerea în ţară a artistului (1869), după o perioadă de formaţie petrecută la Paris şi Barbizon; pe de altă parte, cu şcoala modernă franceză în mediul căreia s-a conturat personalitatea pictorului, care a ştiut cu luciditate şi cu un instinct fără greş să extragă acele esenţe de modernitate ce se potriveau eu-ului său.

Prezenţa în expoziţie a unor lucrări semnate de Courbet, Diaz de la Peña, Charles Jacque, Eugène Boudin, Adolphe-Félix Cals, Monet, Renoir, Picasso, Sisley, vrea să reactualizeze şi să stabilească conexiuni stilistice aparent ştiute, dar uitate, ale picturii grigoresciene cu valorile unanim recunoscute ale picturii europene din epocă.

Propunerea de citire comparatistă, printr-o modalitate «înnoită» deci, porneşte şi de la o altă premisă: dorinţa organizatorilor de a stimula capacitatea de deschidere a publicului faţă de această operă, receptarea lui Grigorescu sub semnul clişeelor vehiculate decenii de-a rîndul, mutînd treptat ponderea atenţiei spre momentele mai puţin consistente ale «perioadei albe»; într-o relativă penumbră au rămas astfel aspecte majore ale operei, ce ţin atît de epoca formaţiei, cît şi de cea a maturităţii, din care o bună parte acoperă aceeaşi «perioadă albă». Ne-am propus acest obiectiv, incitînd publicul la o reparcurgere a operei, la o lectură ce presupune obligativitatea «exerciţiului comparativ» şi în consecinţă formularea unor judecăţi de valoare. Am vrut deci să-l implicăm, punîndu-l cum s-ar spune «în cunoştinţă de cauză».

★

1. Ca prim moment al expoziţiei se schiţează «o reconstituire fragmentară» a primei confruntări grigoresciene cu peisajul şcolii româneşti din epocă, dominat de academism. S-au ales astfel lucrări de Grigorescu, Aman, Tattarescu, Stăncescu ş.a., figurînd la cel de-al treilea Salon bucureştean al «Artiştilor în viaţă»[1]. Dacă acordarea medaliei de aur, de către juriul condus de Theodor Aman, tînărului Grigorescu, devine echivalentă cu recunoaşterea acestuia drept «număr 1» al picturii noastre din epocă, în schimb, noua modalitate de raportare a artistului la realitate (motive picturale, factură liberă de execuţie) va declanşa în curînd celebrele dispute pe tema non-finitului pictural[2]. Pînă spre sfîrşitul secolului, cronicarii plastici marcaţi de gustul academist îi vor reproşa aspectul «neterminat», spiritul de schiţă al lucrărilor, fenomen similar cu reacţia criticii de artă oficiale din Franţa vis-à-vis de «cazul Manet».

★

2. A doua secţiune a expoziţiei alătură pe simeze lucrări ale perioadei de formaţie petrecută la Fontainebleau, cu lucrări de şcoală realistă, cu pictură aparţinînd Şcolii de la Barbizon, ori preimpresionismului (Monet — 1866, Boudin — 1875), urmă-

J. — F. Millet *şi* Nicolae Grigorescu. *Detaliu din fotografia alăturată*

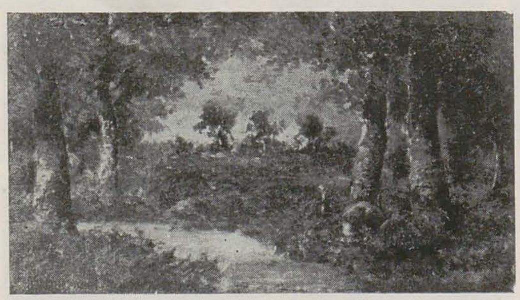
Nicolae Grigorescu *între artiştii de la Barbizon (către 1866, 1867) De la stînga la dreapta:* J.-F. Millet, Nicolae Grigorescu. *Penultimul personaj din dreapta (în picioare), este* Gustave Courbet *Fotografie publicată de Remus Niculescu în studiul «Grigorescu la Fontainebleau», în S.C.I.A., nr. 1—2/1957, p. 218*

CLAUDE MONET *(1840—1926): «Camille» (1866), MARSR, Galeria de Artă Universală*

«Intrarea în pădurea de la Fontainebleau» *(1864—1868) Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, Muzeul Colecţiilor de artă, Colecţia K. H. Zambaccian*

* Expoziţie deschisă la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, în sălile Galeriei Naţionale, la 17 mai a.c. Organizatori: Ioana Beldiman şi Rodica Matei.

https://biblioteca-digitala.ro



« La adăpat » *(către 1868), MARSR, Galeria Națională*

« În grădină » *(1869—1870), Complexul muzeal județean Timiș, Secția de artă, Timișoara*

« Interior de pădure » *(1863—1867), MARSR, Galeria Națională*

JEAN BELLIN — sec. al XIX-lea, « Luminiș în pădure » *MARSR, Galeria de Artă Universală*

ADOLPHE-FELIX CALS (1810—1880): « Curte de fermă », *MARSR, Galeria de Artă Universală*
DIAZ DE LA PENA (1807—1876), atribuit lui, « Peisaj cu pîrîiaș » *MARSR, Galeria de Artă Universală*
CHARLES-JACQUE (1813—1894); « Curte de fermă » *MARSR, Galeria de Artă Universală*
« Satul Barbizon » *(1864—1867)*
MARSR MCA, Colecția K. H. Zambaccian

rindu-se atît rememorarea surselor, cît mai ales punerea în lumină a efortului programat și susținut al artistului român, de asimilare a unor tehnici diverse, ce vor rămîne treptat în urmă în favoarea viziunii proprii.
Oprindu-ne asupra momentului decisiv al desprin-

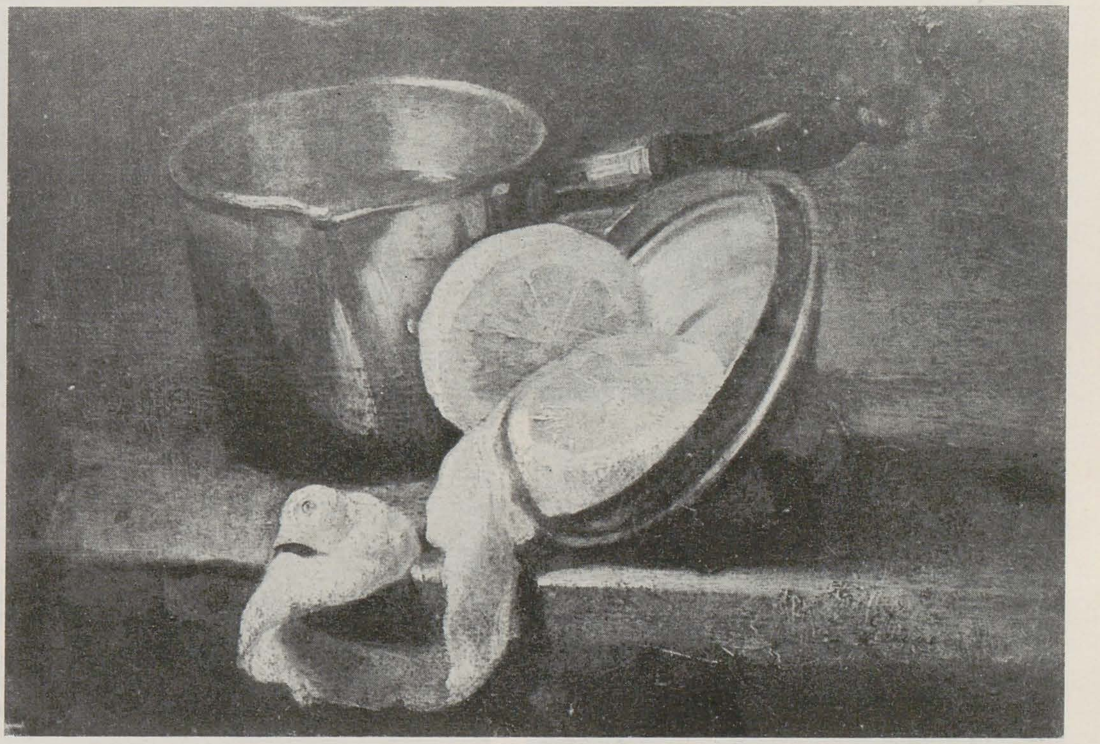
https://biblioteca-digitala.ro

derii lui Grigorescu de învățămîntul academist și al orientării sale definitive către pictura de plein-air, nu este lipsit de interes să menționăm posibile conexiuni cu pasul similar făcut, tot acum, de viitorii pictori impresioniști. Cînd, în 1863, optînd pentru pictura de aer liber, Grigorescu părăsește Școala de Arte Frumoase din Paris, după un an și jumătate de frecventare și de examene, el procedează lucid și cu o înțelegere intuitivă superioară a răsturnărilor ce se petreceau în arta deceniului '60, prin exemplul picturii lui Courbet, Corot, Boudin ori Manet, cu viziunea cărora își găsea afinități.
Cu o îndrăzneală decisivă ce ține de autenticitatea vocației la un artist, beneficiind de un ochi pictural proaspăt, hrănit de imaginile primenitoare ale naturii, Grigorescu a știut să se ferească de captația unei arte istovite, încărcate de prestigiul balast istoric și cultural, arta oficială, și să-și aleagă drumul cel mai potrivit din cîte se deschideau în fața lui.
Ideea expoziției de față a pornit inițial de la faptul atestat documentar, și publicat de Remus Niculescu, că Grigorescu, născut în 1838 (în « deceniul eroic » al picturii moderne din secolul trecut), deci contemporan cu impresioniștii [3], a fost coleg de serie, la Școala de Arte Frumoase din Paris, cu Auguste Renoir [4]. Dacă Grigorescu se prezintă la examenul de admitere din martie 1862 cu recomandarea profesorului Gleyre [5], se poate deduce că el frecventase în prealabil atelierul deschis de acesta în strada Notre-Dame des Champs, în apropierea Școlii. Atelierul particular al pictorului Charles Gleyre (1806—1874) se bucura de o relativă independență administrativă, aici lucrînd zilnic atît elevi ai Școlii cît și elevi particulari ai profesorului [6], acesta prezentîndu-se la corectură de două ori pe săptămînă.

Se poate presupune că Grigorescu a continuat să frecventeze atelierul și după trecerea examenului de admitere, avînd probabil ocazia de a întîlni grupul Monet, Bazille, Renoir, Sisley, a cărui prezență este atestată aici în perioada noiembrie 1862 — vara 1863 [7].

Dacă Grigorescu a fost sau nu coleg de atelier — cel puțin pentru cîteva luni — cu impresioniștii, rămîne un fapt pe care nu îl putem stabili, dată fiind insuficiența informațiilor pe care le deținem. Cert este că aceleași precepte academiste, transmise prin același profesor, au fost împărtășite și viitorilor impresioniști și lui Nicolae Grigorescu, și că reacția de respingere a artistului român a fost similară cu a grupului, prin abandonarea atelierului și optarea definitivă pentru pictura de plein-air.

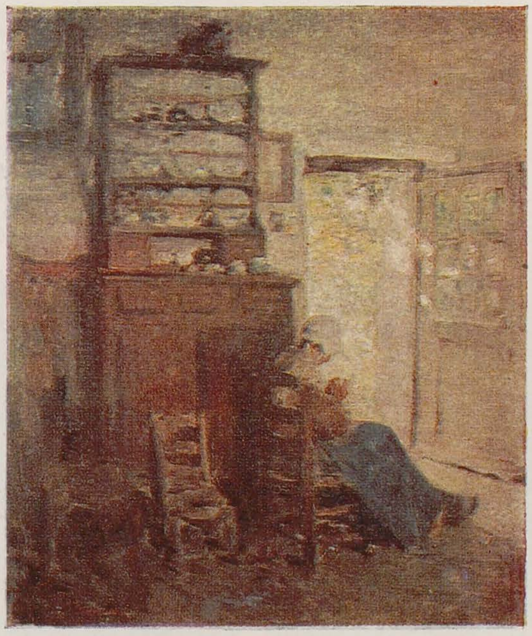
Dintre cele mai semnificative principii susținute de Gleyre în fața elevilor săi, amintim pe cel inclus într-o corectură rememorată de Claude Monet. Se referă la poziția artistului față de natură:
« Nu e rău, nu e rău deloc ce ai făcut, dar este prea în spiritul modelului... Amintește-ți tinere, că atunci cînd desenezi o figură, trebuie întotdeauna să te gîndești la antici. Natura, prietene, e foarte bună ca element de studiu, dar nu aici e partea interesantă. Stilul, asta e principalul » [8].
Se spune că Monet, format deja de Boudin și Jonkgind în spiritul traducerii fidele a impresiei vizuale, a decis abandonarea atelierului în urma unei asemenea ciocniri de principii. Sfatul lui Gleyre, reflectînd esența concepției academiste, venea în contradicție și cu ceea ce simțea artistul român, care între timp avusese ocazia să contacteze pictura lui Corot, Courbet și a lui Manet prin intermediul faimoaselor expoziții din 1863. Părăsirea atelierului Gleyre se produse în grup, Monet antrenînd pe Renoir, Bazille și Sisley, la peisaj în pădurea Fontainebleau. Se poate vorbi deci de un exod al atelierului Gleyre, exod din care face parte și Grigorescu, chiar dacă el, în calitate de elev al Școlii, pleacă inițial la Barbizon spre a pregăti un examen « concursul arborelui »; nu se va mai prezenta încă la Școală, descoperise pictura de plein-air, cu tot ce înseamnă ca expresie directă, spontană a emoției artistului în fața naturii, își descoperise implicit vocația pentru peisaj.
Pictînd în pădurea Fontainebleau și în împrejurimi, la Barbizon, Brolle, Chailly-en-Bière, Bois-le-Roi [9], ori Marlotte, Grigorescu asistă implicit la derularea prologului impresionist ce se desfășoară aici, în lumina filtrată a acestei păduri. Cronologia preimpresionismului ne indică prezența în aceleași locuri a lui Renoir (1863, 1864, 1865 — Chailly; 1866 — Marlotte); Monet (1863, 1864, 1864 — Chailly); Bazille (1863, 1864 — Chailly); Sisley (1864, 1865 — Chailly, Fontainebleau) [10]. Pictura lui Grigorescu de acum este însă marcată fundamental de viziunea Școlii de la Barbizon, artistul român propunîndu-și, pînă către 1867, însușirea « secretelor de meșteșug » ce țin atît de « modelele » sale barbizoniste, Diaz de la Peña, Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Paul Huet, cît și de limbajul plastic al lui Courbet și Corot, oaspeți obișnuiți ai coloniei de la Barbizon [11].



« Trandafiri » *(1862—1870), MARSR, MCA, Colecția K. H. Zambaccian*

« Natură statică cu lămîi » *(către 1864), Muzeul de artă Constanța*

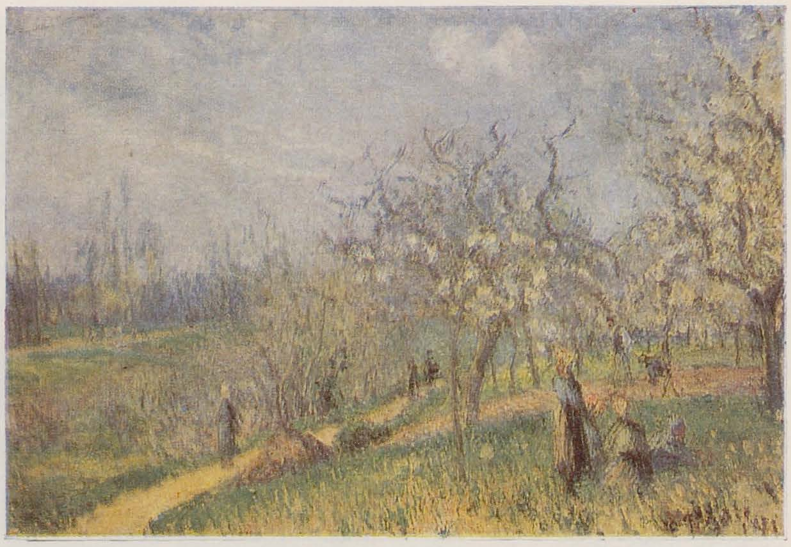
« Interior la Vitré » *(1877—1885)*
MARSR, Galeria Națională

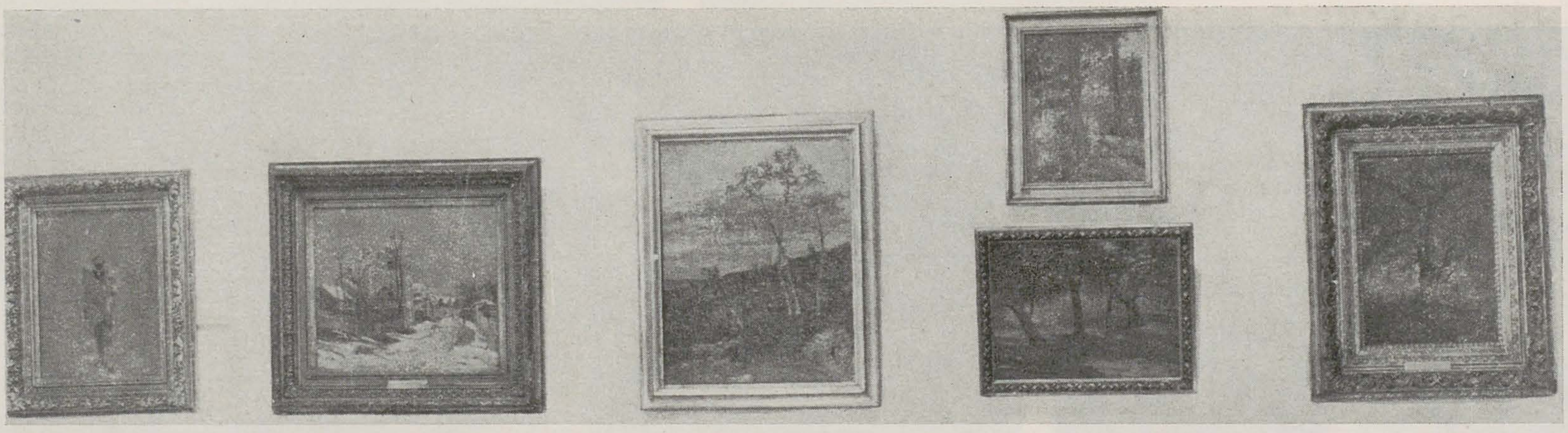


★

Dintre peisajele mai puțin cunoscute și expuse ale perioadei, semnalăm prezența în actuala expoziție a lucrării « Interior de pădure » (Galeria Națională, inv. 6958/7525); atît motivul, cît și factura dinamică, plină de vervă, exprimată printr-o tușă mărunțită, păstoasă pînă la relief, o înrudesc cu stilul lui Diaz; intrigînd prin unicitatea tehnicii în cadrul operei, această pînză de mici dimensiuni oferă, privită la microscop, imaginea fascinantă a unei materii picturale prețioase, ritmată de verva inconfundabilă a tușei sintetice, grigoresciene.
În spiritul expunerii comparative, unul dintre panourile sălii dedicate începuturilor etalează trei serii « paradigmatice » de lucrări, serii compuse pe baza similitudinilor sau identității de motiv. Lectura simultană sesizează, în acest context de « familie barbizonistă », personalitatea de fiecare dată distinctă a picturii grigoresciene. Prezența lui Diaz de la Peña în acest climat este evocată prin lucrările « Betsabea » și « Buchet de flori » (Galeria de Artă Universală), a căror somptuozitate de tușă și subtilă întrețesere de zone cromatice sînt de natură a ne reaminti admirația lui Grigorescu față de acest pictor [12]. Compozițiile « clasice » ale perioadei — « Apus de soare la Barbizon », « Curtea hanului Ganne », « La adăpat », « Bătrîna cu gîștele », « Intrarea în pădurea de la Fontainebleau » atestă faptul că demersul artistului de înstăpînire asupra unor tehnici diferite și-a găsit sensul în însăși depășirea lor, în capacitatea pictorului de a-și constitui în final propria viziune, expresie a unei personalități artistice puternice, deplin închegate, stilul propriu, marcat de o factură mereu mai liberă, avînd virtuți constructive (« Peisaj cu stînci la Fontainebleau »).
Tușa largă și dezinvoltă, înrudită cu non-finitul pictural al « stilului Manet », « la grande balafre », o întîlnim către 1867 în « Paznicul de la Chailly », ori în « Mocanul » de la Muzeul Militar Central, lucrări contemporane cu portretul compozițional al lui « Camille » (1866) semnat de Claude Monet. Comparînd lucrarea acestuia din urmă cu « Paznicul de la Chailly », remarcăm în ambele prezența fundalurilor brune — mai întunecate la Grigorescu, mai luminos și mai pictural la Monet. În timp ce Grigorescu, legat încă de pictura înaintașilor studiați la Luvru [13], se interesează în egală măsură de studiul psihologic al figurii, al mîinilor ca și de tratarea volumetriei anatomice și a drapajelor — totul conceput într-o factură de execuție liberă — Monet, mai independent față de istoria portretului european [14], este preocupat în special de așezarea în pagină, ușor căutată a personajului; psihologia acestuia — de altfel subtil sugerată prin expresivi-

https://biblioteca-digitala.ro





tatea figurii, ca și prin neașteptata întoarcere a capului spre privitor — este subordonată acelorași comandamente compoziționale. Spre deosebire de scriitura „tașistă" a lui Grigorescu, tușa viitorului impresionist e încă discretă și puțin lizibilă.
Așezarea «Portretului de fată pe fond roșu» în vecinătatea lucrării lui Monet își află justificarea nu numai în similitudinea tratării formelor prin tente încă «descriptive» (mai ales pentru figuri), ci și în semnificația înnoirilor anunțate de lucrarea lui Grigorescu. Datarea portretului de către artist — 1875 — devine salutară, ea marcînd cu precizie desprinderea lui Grigorescu de paleta barbizonistă. Amplasarea din profil a personajului cu sugestia de «decupaj» ce o conține, utilizarea fundalului de culoare, sînt elemente de modernitate ce ni-l arată pe artist în tentativa de sondare a picturii

---

«Măr înflorit» *(1880—1690), MARSR, MCA, Colecția Elena și dr. Iosif N. Dona*

CAMILLE PISSARO *(1830—1903): «Livadă înflorită», 1871, MARSR, Galeria de Artă Universală*

Barbizon, 1879—1883. *De la stînga la dreapta, de sus în jos:* Grigorescu Andreescu (2, 3), G. D. Mirea, Al. Djuvara, Grigorescu

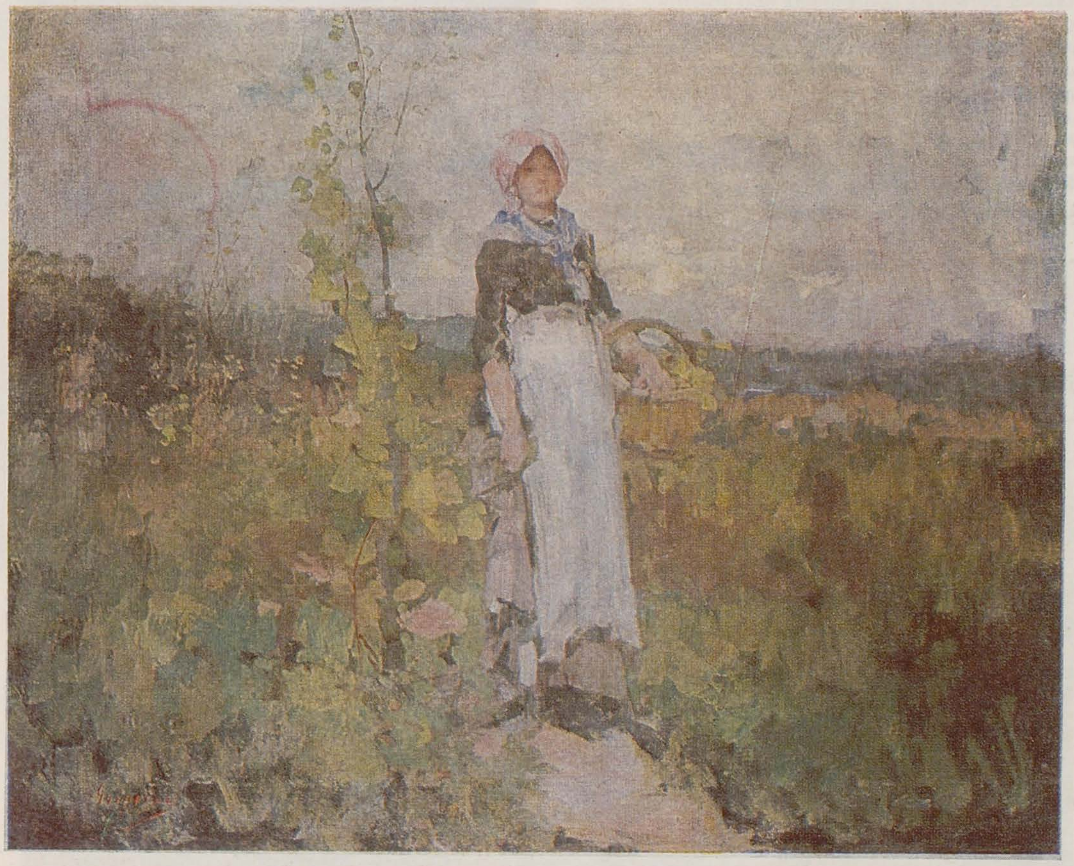
«Andreescu la Barbizon» *(1879—1880), MARSR, Galeria Națională*

«Un fag» *(1877—1885), MARSR, Galeria Națională*

«Roșior călare» *(1877), tuș și cerneală cu penița, MARSR, Cabinetul de stampe și desene*

«Explozia unui obuz» *(1877), cărbune, MARSR, Cabinetul de stampe și desene*

https://biblioteca-digitala.ro



contemporane. Deși tipul fizionomic al personajului este evident românesc, lucrarea trimite prin datele ei de limbaj plastic la portrete semnate de Monet («Camille Monet cu cîinele», 1866 [15]) ori de Manet («Irma vieneza», 1882 [16]).

★

Trecerea în revistă a experiențelor de sintaxă picturală referitoare la problema luminii ar fi rămas incompletă fără punerea în valoare a naturilor statice din anii 1862—1870. Gruparea celor cinci lucrări semnate de Guillaume Fouace (1827—1895) [17], Grigorescu și Andreescu «obligă» la o lectură comparatistă grație căreia, pe fundalul «aerului de familie» al epocii, imaginea fiecărei personalități se detașează net. Deținător al prețioaselor tradiții de meșteșug acumulate de acest gen pe parcursul a trei sute de ani de școală europeană, Fouace se arată exclusiv interesat de punerea în pagină și de sugerarea cît mai aproape de iluzia optică a calității materialelor: sticlă, porțelan etc. La rîndul său, învăluind obiectele în clar-obscur și propunîndu-și lipsa ostentației, Grigorescu nu vizează atît identitatea materialelor, cît depășirea ei, reușind să smulgă pastei picturale, sensibil prelucrate, sugestii de atmosferă înrudită cu poezia tăcută a lucrărilor lui Chardin. «Portocala» lui Andreescu, pînză mai modernă ca viziune prin tratarea picturală la fel de expresivă atît a fundalului cît și a obiectului, prin capacitatea emoțională ce o transmite, este amplasată aici și în sensul unui «momento». Simbolic, mica natură estetică evocă celebrul impact petrecut în expoziția Societății Amicilor Bellelor-Arte (1873), cînd Ioan Andreescu, în fața a o sută cincizeci de pînze grigoresciene, are revelația propriului destin, cel al picturii [18].

«La malul mării» *(1881—1885), creion și tuș cu penița, MARSR, Cabinetul de stampe și desene*

«În grădină» *(«Convalescență») (1882—1885), MARSR, Galeria Națională*

«Țărancă franceză în vie» *(1881—1885), MARSR, Galeria Națională*

«Fetița hangiului» *(1863—1867), MARSR, Galeria Națională*

«Răspîntie în oraș la Vitré» *(1876—1885), Detaliu, MARSR, Galeria Națională*

GHEORGHE PETRAȘCU: «Casé la Vitré», *1920, MARSR, MCA, Colecția Elena și Dr. Iosif N. Dona*

https://biblioteca-digitala.ro

« Țărancă citind », *1896, MARSR, Galeria Națională*

« Păstorițe cu vițel », *Muzeul memorial Nicolae Grigorescu, Cîmpina*

Grupaj de lucrări inspirat din fotografii ale colecției Alexandru Vlahuță *(1900—1910)*

3. Concepută sub semnul relației cu Impresionismul, prezentarea operei de maturitate (datînd din deceniile opt și nouă) se articulează în patru compartimente.

a) Peisaje și figuri în plein-air, puse în dialog cu lucrări semnate de Renoir (« Nud în peisaj » — cca. 1888, Colecția Zambaccian), Sisley (« Pod pe Sena » — 1874, Colecția Zambaccian), Pissaro (« Livadă înflorită » — 1871, Galeria de Artă Universală și « Tăietor de lemne » — 1874, Colecția Dona); b) Momentul 1877; c) Relația dintre pictura grigoresciană și școala de pictură românească la 1879—1880; d) « Antologia selectivă » a plein-air-ismului grigorescian de maturitate.

Se spune că, incitat de exemplul picturii impresioniste pe care a avut ocazia s-o urmărească îndeaproape [19], Grigorescu înlătură treptat, după 1874, negrul și brunurile întunecate din paleta sa de peisagist, în favoarea mereu crescîndă a alburilor și a griurilor colorate, a căror domnie definitivă o întîlnim pe parcursul « perioadei albe ».

Grigorescu ne face însă surpriza renunțării la paleta barbizonistă încă din vara anului 1874 (nu avusese ocazia să vadă prima expoziție a Impresioniștilor), în peisajul « Pe malul Siretului » (Colecția Zambaccian), capodoperă a plein-air-ismului perioadei. Lumina atotstăpînitoare a unei amieze estivale în preajma apei este subiectul principal al pînzei construită din tușe de gri, alb și ocruri deschise. Dacă istoria impresionismului francez a consemnat în 1874, prin lucrarea lui Manet, imaginea-document a lui Claude Monet pictînd « sur le motif », pe Sena la Argenteuil, în atelierul-ambarcațiune ce și-l amenajase [20], iată că prin amintirile lui Constantin Istrati [21] ni se restituie imaginea unui « Grigorescu impresionist », pictînd pe malul Bistriței, în aceeași vară, a anului 1874: « ... l-am văzut astfel, mai mult timp, la Bacău, pe prundișul Bistriței, sub podul cel vechi... de la Letea, unde cu o mare umbrelă albă de soare ședea și picta cireada de vite ce se odihnea în timpul căldurilor mari pe prundișul gîrlei de lîngă pod și la moara de mai sus... ».

Analiza succesivă a compozițiilor cu personaje în aer liber realizate ulterior, pe parcursul deceniului opt, ne duce la concluzia unei subtile evoluții în sens modern a viziunii grigoresciene, artistul căutînd de fiecare dată rezolvări proprii de limbaj plastic. Dacă pictura sa își propune ca și cea a impresioniștilor captarea « primei impresii », redarea vibrației atmosferice a luminii, soluțiile lui Grigorescu sînt însă diferite, începînd de la caracterul tușei și mergînd pînă la refuzul culorilor pure. În lucrări datînd de la începutul deceniului opt (« Nud la malul mării », cca 1881, Colecția Dona), artistul optează pentru « formula mixtă » a tratării picturale diferențiate a figurii și a ambianței acesteia. Chipul și corpul uman sînt redate printr-o tușă discretă, abia citibilă, descriind forma. Restul, stînci, veșminte, sînt doar sugerate prin tușe spontane, acele mari « balafre » aproape abstracte. Reluarea într-o variantă de plein-air a acestei formule, existente în portretistica de pînă atunci a artistului, nu este rezultanta unei « ezitări » stilistice, ci o opțiune precisă, obligînd receptarea vizuală la succesiunea stabilită de pictor, de la dinamic la static, de la dinamic la meditativ. În anii imediat următori, cînd experiența plein-air-ului atinge deplina maturitate, cînd libertatea tehnicii se afirmă plenar, fără urmă de îngrădire, Grigorescu va trata imaginea unitar, în tente largi ce concentrează lumina, fără a mai diferenția pictural elementele compoziției. Capodoperele « Bătrînă la Brolle » (1881—1885), « Țărancă franceză în vie » (1881—1885), « Păstorițe cu vițel » (1885—1890) ș.a. sînt expresia acestui stil.

Soluția grigoresciană devine astfel mai apropiată, prin modernitate, de căutările contemporanilor săi, rămînînd însă întotdeauna personală și, în acest sens, comparația cu modalitățile de expresie ale lui Renoir, în « Nudul » din colecția Zambaccian, este semnificativă.

Artistul francez tratează nudul și fundalul de vegetație, din care pare a-l desprinde, cu același interes pictural, cu același nerv al tușei, știind să le pună însă în contrast, cu o îndrăzneală de sorginte avangardistă, prin vehemența cromaticii.

Cele două peisaje (« Convalescență » și « Peisaj », inv. 69634/7574, ambele de la Galeria Națională), așezate în vecinătatea tablourilor lui Pissaro și Sisley, demonstrează faptul că Grigorescu a încercat la un moment dat o tușă divizată, mai măruntă, apropiată oarecum de « virgula » Impresioniștilor, optînd apoi, definitiv, pentru scriitura ce-i era proprie, tușa largă, de tip gestual. Libertatea facturii de execuție este împinsă uneori de artist pînă la consecințele ei ultime — independența gestului pictural și implicit atingerea informalului (« Luminiș », colecția Dona). Demersul devine similar cu cel parcurs de Monet spre sfîrșitul vieții. Înscrierea lui Grigorescu în căutările artei contemporane nu s-a făcut deci printr-o « înrolare », artistul român știind să preia, de la confrații săi de vază, principiul unei arte legate de natură și care își propunea să consemneze spontan impactul emoțional al creatorului în fața « motivului », dar știind în același timp și să evite « subordonarea » față de sisteme sau formule elaborate de alții.

Preferînd demersul personal, decantarea permanentă și deductivă a mijloacelor proprii de expresie, Grigorescu a « păstrat distanțele » cu bună știință față de Impresionism, ale cărui comandamente le deținea, dar față de care a preferat să meargă în paralel, conform propriului său ochi pictural. Rezultatul acestei atitudini independente a fost găsirea cîmpului propriu de experimente — pictura de alburi — derivată din plein-air-ismul maturității. Este aportul original pe care artistul român îl aduce picturii moderne europene, propunînd o replică personală la problema nou apărută a « independenței culorii », conținută în opera Impresioniștilor. Aceeași pictură de alburi rămîne de altfel o antecesoare a experimentelor nonfigurative din anii '20, de tipul Malevici, care a pictat celebrul « Pătrat alb pe fond alb ». La rîndul ei, paleta de alb și gri a unei întregi tendințe din pictura românească actuală îi este redevabilă lui Grigorescu, fapt mai mult sau mai puțin recunoscut.

Vorbindu-i în 1895 lui Nicolae Petrașcu despre principiul consemnării « primei impresii », Grigorescu își recunoștea apartenența la sensul mai larg al mișcării impresioniste. Alegerea Galeriilor Martinet drept local al expoziției sale pariziene din 1887 (aici expusese Manet în repetate rînduri, iar în zona aceluiași Boulevard des Italiens fuseseră găzduite manifestările Impresioniștilor), capătă valoare de simbol pentru racordarea lui Grigorescu la familia unui « Impresionism independent ».

Momentul transmiterii de către maestru a ștafetei plein-air-ismului școlii românești de pictură este marcat în expoziție prin prezența unor « lucrări-cheie ». « Andreescu la Barbizon », una din cele mai impresioniste pînze grigoresciene prin motiv, subiect pictural (lumina) și factură de execuție, rămîne, în istoria artei noastre, simbolul acestei ștafete, magistral preluată, după cum se știe (o știa și Grigorescu), de modelul tabloului, de Ioan Andreescu.

Evocarea acestui moment încărcat de semnificații și consecințe — cînd în verile anilor 1879—1880, românii Grigorescu, Andreescu, G. D. Mirea și Djuvara pictează alături, în pădurea de la Fontainebleau — a beneficiat de amplul comentariu al lui Radu Bogdan, în monografia sa despre Andreescu.

★

La capitolul dedicat « momentului 1877 », lucrările grigoresciene se impun prin expresivitatea unei exprimări plastice concentrate, verva execuției și nu în ultimul rînd prin autenticitatea trăirii, făcînd să pălească (după cum era de așteptat) calitățile de meșteșug ale celorlalți, evidente însă în acuarela bătrînului Szathmary, maestru al peisajului romantic, ori în desenul-vinietă semnat de Mirea.

4. Pentru a restitui publicului, ca într-o acoladă ce se deschide la 1870, destinul fertilizator al operei grigoresciene în impactul ei decisiv cu școala noastră de pictură, traseul expozițional își găsește încheierea în dialogul purtat cu lucrări de Luchian și Petrașcu — personalități majore, știind, la început de drum și de veac, să-și tragă seva operei lor din modernitatea lui Grigorescu. Cele două confruntări sînt concepute în jurul expoziției *Tinerimea Artistică*, 1904, evocată în mod simbolic, pentru a fi reunit aceste trei nume.

Panoul Luchian-Grigorescu își propune « o explicare » succintă a limbajului plastic luchianesc, prin punctarea cîtorva dintre surse (Grigorescu, Arta 1900). Dominatoare rămîne însă, evident, în acest dialog cu izvoarele, personalitatea lui Luchian știind să filtreze, cu un nerv inconfundabil, lecția înaintașilor ori a contemporanilor. Aceeași selecție de lucrări, subintitulată de altfel *De la clar-obscur la culoare*, se dorește o sinteză prescurtată și recapitulativă a drumului parcurs de pictura noastră între paleta « barbizonistă » a lui Grigorescu, din anii '70

https://biblioteca-digitala.ro

(« Cîrciuma de la Bacău », 1874) și izbucnirea culorii pure din opera lui Luchian (« Scurteica verde », 1909—1910).

Panoul Petrașcu-Grigorescu. Lucrarea timpurie a lui Petrașcu (1901), demonstrînd filiația directă cu motivul grigorescian al Vitré-urilor, dar și căutările unui stil în formare, a fost așezată între două capodopere: cea a lui Grigorescu « Răspîntie în oraș la Vitré » (1876—1885), și cea a lui Petrașcu însuși — « Case la Vitré », 1920 (colecția Dona), atestînd, după un sfert de veac, stilul energic, închegat, de mare expresivitate picturală, al artistului matur.

★

Avînd în proximitate piese de mobilier vechi, un șevalet, scoarțe orientale, grupajele de lucrări, dispuse în formula de secol XIX a « pachetelor », sînt destinate evocării de atmosferă: interior de atelier sau colecție de pictură din epocă. S-a plecat în acest sens atît de la fotografii-document reprezentînd locuința lui Vlahuță, cel mai important colecționar de « Grigorești » la începutul veacului, cît și de la imagini ale atelierului reconstituit în casa-muzeu de la Cîmpina. Sistemul de prezentare « în bloc » a tablourilor a fost adoptat aici punîndu-i-se în valoare calitatea de a asigura ansamblului forța de expresie crescută, motiv pentru care, desigur, preferința declarată a artistului se îndrepta spre acest sistem de panotare și nu spre cel al etalării espasate.

★

Supusă confruntării directe, dialogului neocolit, Opera se relevă, încă o dată, biruitoare. Și ce altă cheie am putea alege să ne însoțească, în această lectură reluată a Operei, decît mărturisirea de credință a artistului, consemnată acum nouă decenii de același Alexandru Vlahuță, în formularea ei francă și polemic vehementă:

« Îmi spun unii că poetizez. Nu știu bine ce-i asta. Dar bănuiesc ce trebuie să fie în gîndul lor: că aș încerca să fac mai frumos decît natura. Hm ! or fi și neghiobi care cred că pot retușa opera lui Dumnezeu, dar aceia numai artiști nu sînt. Eu aleg, nu corectez: fac ce-mi place mie, ce corespunde sufletului meu. Nici n-aș putea să fac altceva... Sînt atîtea lucruri frumoase în natură ! Unde ne putem noi urca, nu pînă la ele, că aceasta nu e dat omului, dar... pînă mai pe-aproape măcar? »

NOTE

[1] Vezi catalogul expoziției « Explicațiunea operelor de pictură, sculptură, arhitectură a artiștilor în viația espuse în sala Pinacotecei ... » Bucuresci, Tipografia Statului, Hotel Șerban Vodă, 1870.

[2] Vezi Remus Niculescu, « Grigorescu și primii săi critici », în S.C.I.A., nr. 1/1958, pp. 139—182.

[3] Pissaro se naște în 1830, Manet în 1832, Degas în 1834, Cézanne în 1839, Monet în 1840, Berthe Morisot și Guillaumin în 1841, vezi Jean Leymarie, L'Impressionnisme, vol. 1, Ed. Skira, 1959, p. 9.

[4] Vezi Remus Niculescu, « Grigorescu la Școala de Belle Arte din Paris », în S.C.I.A., nr. 1/1958, p. 235.

[5] Vezi Remus Niculescu, op. cit., p. 236.

[6] Regimul acestui atelier este reconstituit de John Rewald în « Histoire de l'Impressionnisme », tome I, Albin Michel, Paris, 1955, p. 100: « Atelierul Gleyre, ca și acelea ale majorității profesorilor de la Belle-Arte — acela al lui Couture de exemplu — nu era legat de Școală decît indirect. Acesta din urmă oferea un învățămînt gratuit tuturor elevilor care treceau diferite examene, incovenientul fiind însă că profesorii își predau cursurile pe rînd, fără a se urmări un caracter al metodei de învățămînt. De aceea majoritatea profesorilor deschiseseră cursuri particulare, unde elevii, fie că erau ai Școlii sau nu, lucrau exclusiv sub îndrumarea lor. Cei care erau înscriși la școală participau în același timp la cursurile obligatorii și se prezentau periodic la examene. Acesta a fost cazul lui Renoir, care fusese primit în școală în aprilie 1862 ».

[7] Vezi Denis Rouart, Claude Monet, Ed. Skira, Genève, 1958, p. 7.

[8] Vezi, John Rewald, op. cit., tom 1, p. 99.

[9] Vezi « Corespondența lui N. Grigorescu », publicată de G. Oprescu în « Analecta », nr. 2/1944, Universitatea București, Tipografia Universul, p. 22.

[10] Vezi Jean Leymarie, op. cit., vol. 1, pp. 10—11.

[11] Vezi Catalogul expoziției « Barbizon au temps de Jean-François Millet (1849—1875) », Barbizon, 1975, pp. 162—167, text și prezentare de Guy Isnard.

[12] Vezi N. Petrașcu, « Pictorul Grigorescu », Tipografia « Bucovina », București, 1930, p. 16.

[13] Preferințele sale se îndreptau spre precursorii picturii moderne: Rembrandt, Rubens, Delacroix, Géricault.

[14] Renoir îl va determina pe Monet, aproape cu forța, să frecventeze, pentru un timp, Luvrul. (Vezi John Rewald, op. cit., vol. 1, p. 107).

[15] Colecția E. Bührle, Zürich.

[16] Muzeul Orsay, Paris.

[17] Vezi catalogul Galeriei de Artă Universală, IV. Pictura franceză, Muzeul de Artă al R. S. România, București, 1978, p. XLIII.

[18] Vezi Radu Bogdan, *Andreescu*, volumul I, *Artistul în epocă*, Ed. Meridiane, 1969, p. 24.

[19] Din confruntarea cronologiei impresionismului cu sejururile franceze ale lui Grigorescu, rezultă că artistul român a putut vedea următoarele expoziții ale grupului: aprilie 1877; aprilie mai 1879; aprilie 1880; expoziția Manet—Monet, 1880; 1882; expozițiile personale deschise la galeriile Durand-Ruel: Boudin, Monet, Renoir, Pissaro, Sisley (februarie—iulie 1883); în plus, retrospectivele Courbet (1882) și Manet (1884) deschise la École des Beaux-Arts.

Este esențial de amintit faptul că Grigorescu avea ocazia să cerceteze pictura impresionistă « la el acasă », în Boulevard de Clichy nr. 1, unde locuia și prietenul său, doctorul român Georges de Bellio, cunoscut colecționar al impresioniștilor. Vezi Remus Niculescu, « Noi cercetări asupra activității lui Grigorescu în Franța », în S.C.I.A., nr. 2/1958, pp. 175—184; idem « Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes », în « Revue Roumaine d'Histoire de l'Art », tom 1, nr. 2, 1964, 1964, pp. 209—278.

[20] « Claude Monet în atelierul său », 1874, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München.

[21] Vezi Constantin I. Istrati, « Doi luceferi » în « Calendarul Minervei », 1908, p. 115.

sub semnul tradiției

anca vasiliu

Așezat sub numele pictorului cu cel mai înalt prestigiu în arta românească, Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București a sărbătorit în această primăvară 150 de ani de la nașterea maestrului său patronim, semn de recunoaștere și de re-aducere aminte a tradiției majore sub care este pus învățămîntul nostru artistic. Căci *tradiția*, această « adîncă neliniște » (cum o numea G. M. Cantacuzino), nu e numai un fel de a numi o continuă evoluție artistică, o perenă activitate pe tărîmurile creației și o tipologie specifică a acesteia, ci ea înseamnă și o bună cunoaștere a unor locuri și a unor chipuri ale acestora, o benefică întoarcere la rădăcinile culturii, dar și o creștere perpetuă tot mai bogată, mai adîncă, mai vastă. Or, *tradiția*, cu sensul multiplu și complex pe care l-au dat acestui concept filosofii culturii, nu-și găsește nicăieri în arta românească o întruchipare mai fidelă și mai exemplară precum și-a aflat-o în pictorul satului de deal, a ciobănașilor și a țărăncuțelor, creatorul imaginii ideale a sufletului etnic românesc. Faptul că N. Grigorescu este tradiția însăși a artei noastre, pictorul care a străbătut de-a lungul activității sale creatoare drumul mai multor capitole de istoria artei, de la academism la pictura vestitoare a impresionismului, punînd capăt unei anacronice întîrzieri într-un postbizantinism redundant, pentru a deschide spiritului românesc fecundele perspective revoluționare ale modernității, făcînd deci cu prodigioasa-i operă puntea monolitică a unui sfîrșit și început de ev în arta românească, faptul că el este cu atît mai tradițional, mai « specific național », cu cît a reușit să fie și primul artist român de sincronă concordanță cu valorile europene ale artei contemporane lui, face ca numele său să reprezinte și astăzi pentru Institutul de arte plastice nu doar simpla recunoaștere a importanței marelui înaintaș, ci să fie *emblema asumării unei descendențe* care orientează și impune prin prestanța sa reperul de altitudine al valorii autentice.

Nu este astfel simptomatic însuși faptul că Grigorescu, care n-a fost niciodată profesor la școala românească de arte frumoase, n-a încetat totuși nicicînd să fie, prin opera sa, o lecție vie de artă adevărată? Desigur, nu prin epigonii săi, creatori ai acelui curent de-un etnicism pitoresc și facil, ci prin deschiderea uriașă pe care a produs-o în conștiința artei românești, mutația de la arhaitate și convenționalism la o modernitate înțeleasă în ordinea spiritului și nu în cea a mimetismelor formale. Fără să fi practicat el însuși pedagogia artistică, N. Grigorescu este pînă astăzi « profesor » al institutului de artă prin intermediul pînzelor sale, prin fiecare tablou care este, cu izbînzile și eșecurile sale, o demonstrație exemplară de pictură, un subtil amestec de realitate și idealitate într-un dozaj secret a cărui cheie, ne-revelată de artistul însuși, e ținta școlirii pentru fiecare studios al artei. În acest sens, *școala lui Grigorescu* este o școală permanent vie, revendicîndu-și întotdeauna tradiția culturii străvechi românești drept modelul suprem și totodată temeiul devenirii spre înțelesuri mereu noi.

« O operă de artă nu devine ,națională' prin faptul că adună în sine ca într-o căldare vrăjitorească cît mai mare număr de elemente etnografice », spunea Lucian Blaga. Tradiție, așa cum a demonstrat-o și pictura lui Grigorescu, nu înseamnă mimarea trecutului, ci școlire în resorturile adînci și în înțelesurile acestuia cu mijloacele spiritualității contemporane. Expoziția de artă organizată de actualii profesori ai Institutului « N. Grigorescu » în casa memorială a maestrului artei românești, la Cîmpina, avea drept temei nu doar un act de omagiere circumstanțială, ci tocmai acest înțeles profund și dialectic al tradiției noastre artistice. Asocierea operelor lor cu lucrările lui Grigorescu, cu pînzele, desenele și schițele păstrate pios în chiar mediul atelierului și a casei sale, contactul de intimitate dintre creația în plină desfășurare a artiștilor integrați în mediul pedagogic al institutului și locul activității creatoare grigoresciene, avea ceva tulburător și fascinant. Era, prin bruschețea pătrunderii cu arta actuală în liniștea sacrosanctă a unei case memoriale de la începutul secolului, o reînviere parcă a efervescenței creatoare, a unui duh al meseriei artistului ieșind din penumbra muzeală a locului.

Picturile lui Grigorescu păreau, ele însele, revitalizate de « privirea » aruncată de arta contemporană, de efervescența înnoitoare, de modernitatea, profesionalismul și, nu mai puțin, de clar conturata apartenență la o școală de artă românească. Iar, pe de altă parte, pînzele și cartoanele profesorilor, de o bogată diversitate a mijloacelor de expresie plastică, păreau toate reunite, pe insolita simeză de la etajul casei lui Grigorescu, de un temei comun: acela al artei autentice, la a cărei probă maestrul de la Cîmpina îi supunea pe invitații săi în luna mai 1988.

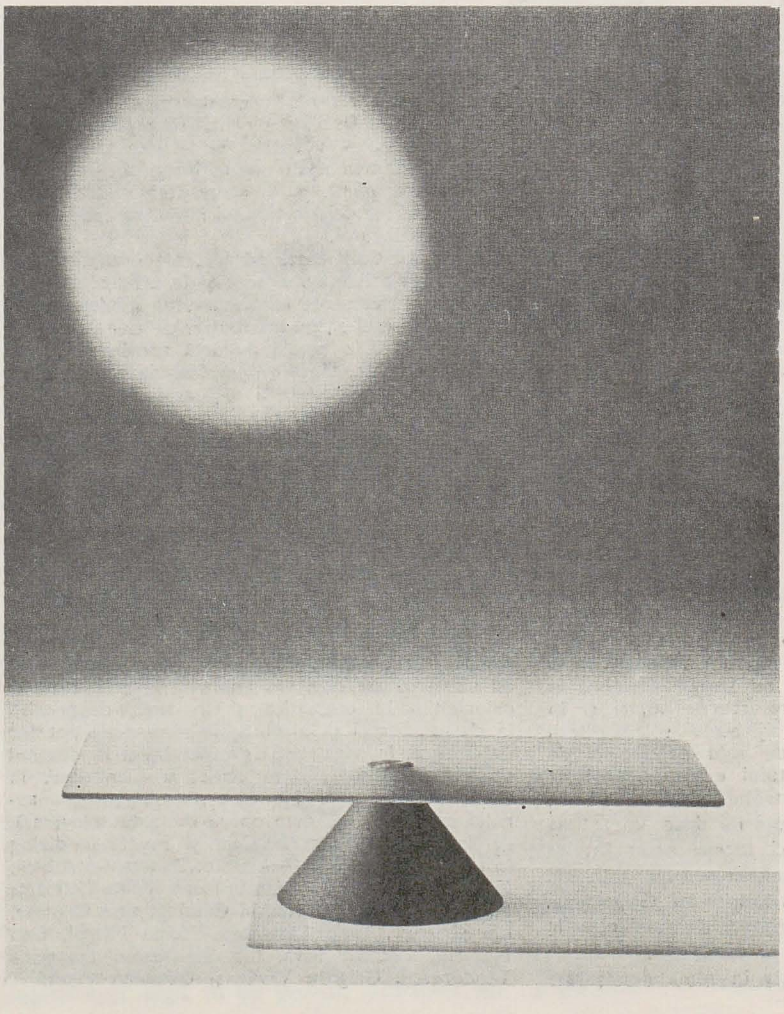
Exista, în toate cazurile, o recunoaștere intrinsecă a lecției pe care Grigorescu o constituie pentru orice artist român; o lecție asumată și integrată organic în demersul creator; o lecție a cărei prezență devenea explicită în cazul lui P. Achițenie, care a participat cu cîteva cartoane din studenție pentru a-și « arăta » etapa de firească dependență de maestru, dar care era implicită în arta tuturor celorlalți — în cromatică și în tușă, deopotrivă în clar-obscururi și în vibrațiile sonore ale petelor de culoare, în construcția geometrică și în desenul spiritualizat și în sinteza optică a planurilor, în toate etapele alchimice care preced nașterea aurului spiritual care este opera de artă adevărată. Participanții la acest original și revelator dialog în timp au fost: Petre Achițenie, Constantin Albani, Constantin Blendea, Traian Brădean, Vasile Celmare, Marius Cilievici, Constantin Crăciun, Dan Cristian, Ion Grigore, Liviu Lăzărescu, Florin Mitroi, Dan Mohanu, Nicolae Sava, Ion Sălișteanu, Ecaterina Teodorescu, Grigore Vasile și Octavian Vișan.

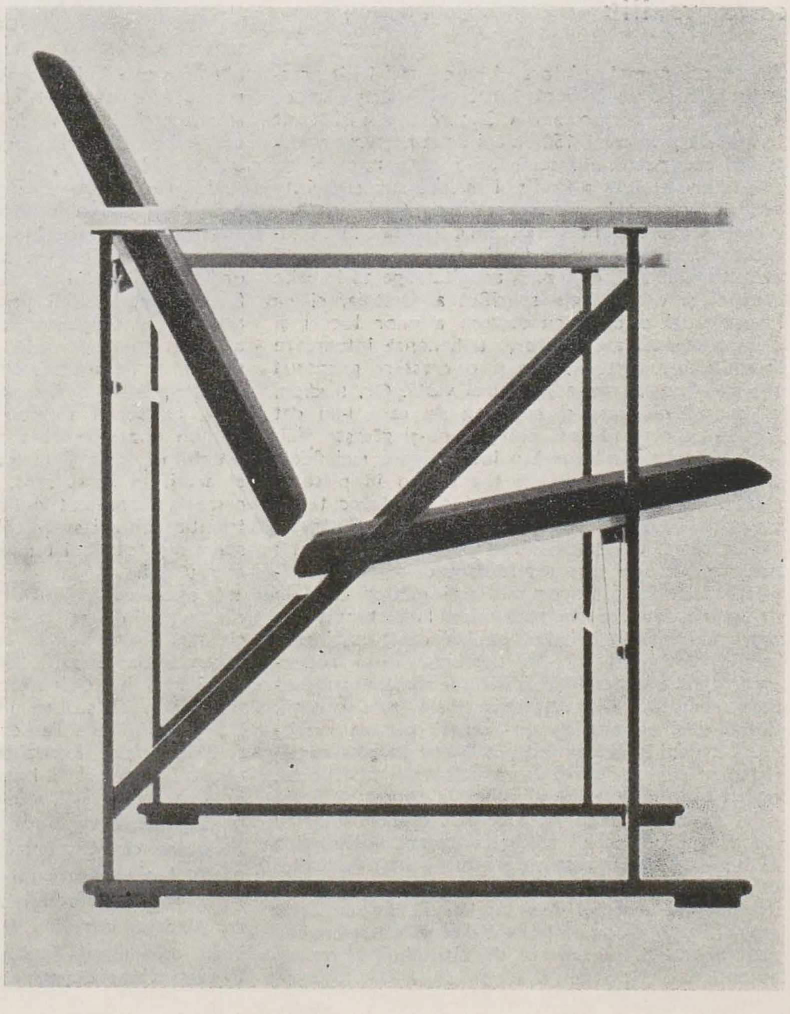
https://biblioteca-digitala.ro

design-ul: oglindă a culturii

gillo dorfles

În ultimii ani am fost martorii unui fenomen căruia, probabil, nu i-am acordat suficientă atenție. E vorba de problema comunicării dintre om și datele electronice; totuși această problemă este adeseori marginalizată de aspectele înrudite ale industrializării contemporane.
Fundamentale pentru societatea noastră nu mai sînt doar elementele « reproductibilității mecanice » (așa cum au fost ele cercetate de Walter Benjamin) sau producția de masă, cu toate că aspectul comunicării este rezolvat de mass-media. Era calculatorului este încă în fașă. Începe să scadă fanatismul pentru mașini în toate formele lor, oricît de diverse, care a pus stăpînire pe lumea modernă și, în special, pe domeniul design-ului. Impactul evident al dezvoltării electronicii asupra comunicațiilor prezintă un pericol căruia trebuie să i se țină piept. « Noua tehnologie » nu are în vedere și nici măcar nu acordă atenție criteriilor funcționale și ergonomice ale design-ului pentru majoritatea activităților umane. Ergonomia, ea însăși o disciplină relativ recentă, a afectat deja un mare și variat număr de muncitori și joacă un rol de seamă în design-ul unor produse ca unelte, mașini, piese mecanice, mobilă și mijloace de transport; cu alte cuvinte, produse ce presupun un contact strîns între om și obiectul specific pe care acesta îl folosește, fie că este vorba despre un stilou sau de un aparat electro-casnic.
Din aceste motive consider că este riscant să se plaseze pe un plan secundar dimensiunile mecanice. Le consider chiar mai importante decît comunicațiile. Totuși, tendințele actuale nu se îndreaptă în această direcție și recent am fost martorii unei situații care ar putea fi definită ca « pre-ergonomică » sau « paleo-ergonomică ». Dacă dispare raportul dintre om și mediu, aceasta ar putea constitui un handicap serios în evoluția societății post-industriale. De aceea, unul dintre aspectele pe care aș dori să le subliniez, înainte de a trece la abordarea temei principale a lucrării mele, este cel al declinului școlii de gîndire bazate pe postulatele paleo-electronice învechite ale lui MacLuhan și pe mult mai depășitul și anxiosul mecanicism din epoca Bauhaus-ului și din cea a Hochschule für Gestaltung din Ulm. Aș putea acum rezuma aceste idei și justifica transformarea valorilor design-ului evocînd ca mărturie sosirea « post-modernismului ». Aș prefera, totuși, să prezint de îndată limitele pe care le consider ca aparținînd unui concept atît de fluid și neprecis ca acesta, dar păstrînd ideile post-modernismului lui Lyotard (fiind predominant filosofice și literale) total separate mai întîi de cele ce ar putea fi numite « arhitectonice » (ilustrate în lucrările mai multor arhitecți ca Bob Venturi, Hans Hollein și Phillip Johnson) și apoi de ceea ce ne interesează pe noi aici, design-ul în scop decorativ (așa cum este el prezentat, să spunem, de exemplele italiene Memphis și Alchimia). În realitate, întrebuințarea termenului « post-modern », prea îngust pentru a cuprinde activități atît de diverse, trebuie considerată foarte arbitrară.
Cu toate acestea, avînd în vedere intenția mea de a considera design-ul ca o reflectare a condițiilor culturale actuale, trebuie cel puțin să avem în vedere transformările remarcabile pe care le-a produs în ultimii ani post-modernismul, care a răsturnat atît de multe dintre concepțiile noastre despre artă în general și în special despre design, arhitectură și mass-media.
În lucrarea mea despre design am susținut adeseori ideea că design-ul trebuie considerat ca fiind una dintre metodele cele mai semnificative de comunicare în masă. Aceasta se datorește faptului că gustul publicului este influențat, format și schimbat de obiectele proiectate în feluri nemaiîntîlnite înainte. Pînă nu de mult, fenomenul de distribuire în masă a produsului la toate nivelele populației era un proces lent. Cerința pentru un produs funcțional era stabilită de « opinie » sau de « arbitrarii gustului » așa încît o piesă de mobilier creată de Mies, Aalto sau de Breuer, sau o lampă de Castiglioni or de Magistretti deveneau curînd obiecte (relativ) de toată ziua. Astăzi însă, odată cu apariția sporirii mijloacelor de comunicare prin intermediul televiziunii și al videocasetofoanelor, noi produse — chiar dacă sînt nefuncționale, ci pur și simplu decorative și experimentale — sînt prezentate chiar *înainte* de a fi fost fabricate sau de a fi disponibile pe piață. O invazie de « nevoi induse » a deschis calea spre un număr foarte mare de produse care sînt numai parțial justificate de uzul lor. Ca urmare a prezenței valorilor metaforice a « simbolurilor de statut » împreună cu valorile tradiționale, ca de exemplu valoarea de schimb a produsului, am contribuit la crearea unei metamorfoze a panoramei de obiecte. Această metamorfoză a distrus sau cel puțin a făcut foarte nesigure formulele clasice ale lui Weber și ale lui Weblen, și care pot fi aplicate la un alt fenomen indicat mai înainte și, anume, la post-modernism.
Concluzia cea mai clară care se desprinde de aici este că « standardul gustului » care pînă nu de mult permitea să se facă o distincție bine delimitată între artă și kitsch a dispărut acum, ca și dihotomia dintre produsele care sînt acceptate din punct de vedere funcțional și ergonomic și cele care nu sînt. După o perioadă relativ îndelungată de infatuare cu privire la funcționalism, astăzi ne găsim la o răscruce de drumuri. Pe de o parte, confirmăm fiecare premiză ergonomică la nivelul design-ului pentru mase: trenuri, avioane, automobile, tractoare etc., pe de altă parte, neglijăm aceleași cerințe la nivelul obiectelor « creative » inovatoare care, de cele mai multe ori, sînt « retrograde ».
Spunînd toate acestea, avînd în vedere faptul că tema lucrării mele este de a scoate în evidență aspectul « speculativ » al design-ului în raport cu alte arte, și cu cultura în general, ce s-ar mai putea spune cu privire la aspectul retrograd al unei bune părți a artei de astăzi: a picturilor « quotationistice », a arhitecturii care imită trecutul, a stilurilor neo-baroce — n-aș dori să mai zăbovesc asupra acestui subiect, deoarece îl consider o diversiune, chiar dacă, în mod evident, el este punctul central al canoanelor « poeticii post-moderniste ».
Dar ceea ce deosebește însă freneziile inovatoare de astăzi este caracterul lor extrem de precar în comparație cu cel din trecut. Se știe deja foarte bine că obiecte ca instrumente casnice și articole de îmbrăcăminte nu sînt făcute să dureze. Înlocuirea lor este cerută de « societatea noastră de consum » mult înainte de a exista o nevoie reală de înnoire.





ALESSANDRO MENDINI: Masă de sufragerie serie Velesca

YRJÖ KUKKAPURO: scaun A 500 pentru Avarte Oy

UGO MORANO: scaun din fier, ghips, nisip și teracotă pentru Megalopoli

SHIRO KURAMATO: dulapuri pentru Cappellini

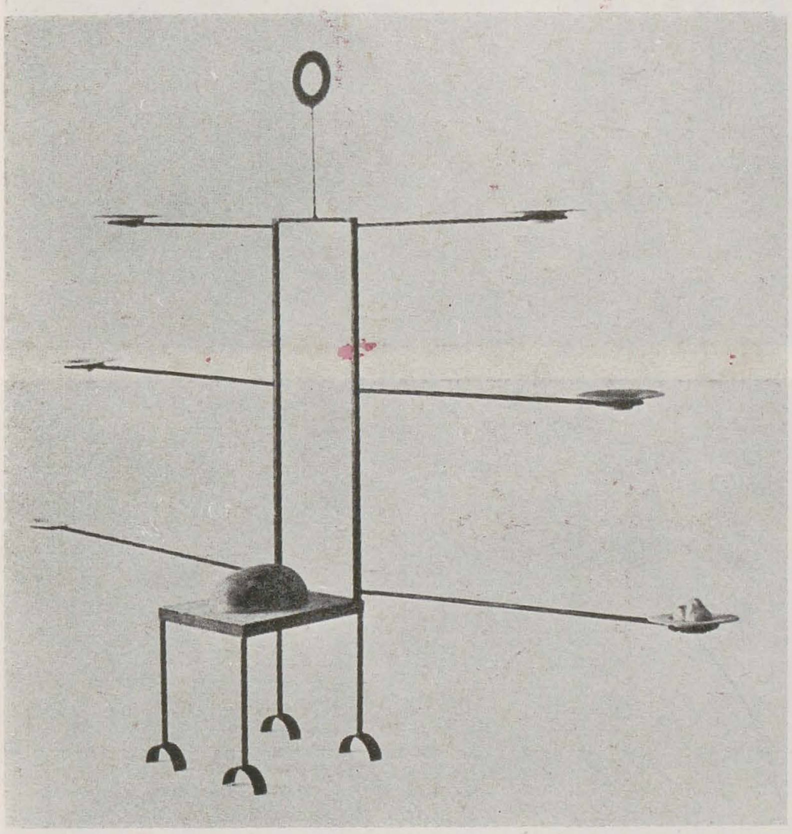
https://biblioteca-digitala.ro

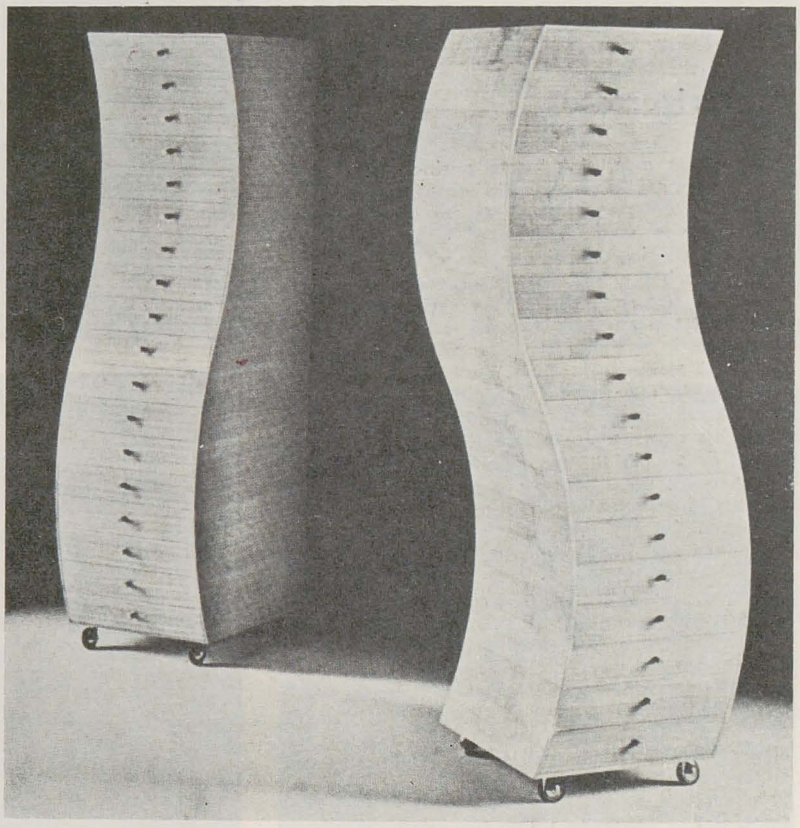
Dar, în cadrul acestor motivații socio-economice (post) moderne, există o estetică incredibil de învechită care se naște dintr-o obsesie nepotrivită de hiperdecorație, care nu numai că încalcă toate « regulile gustului » dar și toate regulile « comunicative »; după cum am arătat, aceeași regulă comunicativă este adevărata direcție pe care trebuie să o ia design-ul.

Cred, de aceea, că este de datoria mea (în special cu ocazia unui congres care inițiază o premisă ergonomică) să denunț discrepanța crescîndă dintre factorii de design tehnici, mecanici, electronici și ergonomici și cei ce sînt hedonistici, decorativi și post-moderni. Dacă subiectul ar fi existat doar la nivelul de doctrină, ar fi avut o importanță practică minoră și s-ar fi bucurat de interes doar ca țiunii, fără îndoială clasificabilă drept kitsch dar, parțial, similară cu teoriile suprarealismului și dadaismului care au reabilitat și reinstaurat kitsch-ul dintr-un mare număr de exemple de artă « decadentă » de la sfîrșitul secolului al nouăsprezecelea, un continuum de la Art Nouveau la Guimard, la Lalique și Gallé, la Gaudi. Toate formele artistice care la început au fost considerate « kitsch pur » au fost reevaluate ulterior ca analoage suprarealismului poetic.

Aceasta a fost de fapt o revendicare legitimă a înnoirii stilistice create de profesorii de Art Nouveau, Jugendstil, Modernism catalan și « Libertatea italiană ». A avut, de asemenea, o mare influență în a înlesni acceptarea aspectelor inferioare ale acestor stiluri, de exemplu cel exclusiv floral, și uimesc pe avocații Rațiunii triumfătoare, cum au făcut-o cele ale lui Guimard, Gaudi, Bugatti și Mollino cîndva. Astfel de produse și obiecte confirmă necesitatea superfluului, importanța irațtionalului, într-o epocă unde, în aparență, dar numai în aparență, rațiunea este dominantă, și unde este foarte evidentă o renaștere a iraționalului, a miticului și a « deconstructivului ».

În acest punct aș dori să găsesc un echilibru minim al situației așa cum se prezintă ea, afirmînd în primul rînd că lipsa de moderație ar fi suficientă pentru a corecta tendința de azi a totalei consumabilități a obiectului, renașterea funcționalismului și o cît mai intensă orientare ergonomică. Ne găsim astăzi dincolo de funcționalism și utilitarism, deoarece aceste nevoi sînt rezolvate de la sine în momentul





o știre oarecare. Ce societate, ce cultură, ce artă sînt reflectate în acest tip de activitate productivă? Sau mai la obiect, « oglinda » cărei culturi, a cărui moment istoric este acel tip de produs?

Pentru a da un exemplu foarte scolastic putem admite că un anumit tip de design, de exemplu, celebrul scaun al lui Rietveld ar fi putut fi oglinda poeziei lui De Stijl, o mișcare de o încărcătură estetică deosebită, dar adeseori paradoxală în mobilier și arhitectură. Dacă socotim că scaunul Barcelona al lui Mies van der Rohe sau șezlongul lui Le Corbusier erau « oglinda » unei perioade dominată artistic de artiști cum sînt Kandinsky, Klee, Vordenberge, Vantongerloo etc., ce fază artistică și culturală putem considera ca fiind « oglinda » design-ului industrial de astăzi?

Este clar că astăzi design-ul reflectă o situație serios dezechilibrată între momentul concepției și cel al realizării, între expresia futuristă și regresiunea infantilă. La ordinea zilei astăzi sînt exemple ale totalei aberații stilistice ale unor cercetări stîngace ale bizarului (chiar dacă ele urmează cărări deja bătute), ale unui snobism inutil și ale prezenței de a duce înapoi istoria și cultura.

Severitatea acaparatoare, adeseori monotonă și excesivă a erei post-Bauhaus și conformismul funcțional al mișcării moderniste în arhitectură, au deschis calea impulsurilor care la început par inovatoare deoarece sînt neortodoxe și anticonformiste, dar care, în cîțiva ani, vor apare tot atît de învechite ca și cele pe care și le propun să le depășească. Sub eticheta de « post-modernism » în arhitectură și design, precum și sub cea de transavangardă, « pattern painting », quotationalism etc. în pictură, se pot discerne acele forțe regresive care pînă nu de mult ar fi fost etichetate de kitsch astăzi post-moderniștii sînt mîndri de a li se da un astfel de titlu.

Baudrillard a observat deja faptul că între cei doi poli ai suprarealismului și kitsch se dezvoltă criza funcționalismului. Aceasta este ceea ce am văzut că se petrece în ultimii ani. Împotrivirea față de funcționalism a încurajat o proliferare a decora-

Funcționaliștii au greșit deoarece au crezut în raționalitatea absolută a obiectului folosit, tinzînd doar spre atingerea unui funcționalism sublim, implacabil și impecabil într-o definiție ergonomică de necontestat, în timp ce, în general, obiectul de fiecare zi, cu excepția celor pentru care normele și adecvarea funcțională sînt indispensabile, are alte întrebuințări. Acest fapt s-a dovedit de o mare valoare atît pentru « Libertatea italiană », cît și pentru primii producători de amfore zoomorfe din oțel reprezentînd obiecte de sacrificiu incașe, aztece sau minoice pentru a fi utilizate ca bibelouri în secolul al XVIII-lea. Aceste întrebuințări pot fi definite ca « simbolice ». Criteriile, care fac un obiect creat de om — fie manual, fie mecanic — simbolic, implică mai mult decît niște componente pur și simplu utilitare sau hedonistice.

Crearea obiectului ca « entitate » singulară este, fără îndoială, una dintre caracteristicile epocii, chiar dacă, de-a lungul secolelor de producție artizanală, oamenii au fost întotdeauna creatori de obiecte. Doar în epoca noastră post-industrială obiectul și-a cîștigat o nouă valoare universală în posibilitățile sale infinit valide, fie că este vorba de un aparat de copiat foto, de o carte, de un instrument de precizie sau de o operă de artă. În felul acesta, obiectul a proliferat pretutindeni în mediul înconjurător; caracteristica sa principală nu rezidă în faptul că este mai mult sau mai puțin economicos sau mai mult sau mai puțin estetic, ci mai ales în faptul că este în mod constant obiect de consum. Tot la fel, idolatrizarea și tezaurizarea de care se bucură anumite obiecte depinde de ubicuitatea lor.

Este evident că oamenii simt nevoia astăzi, la fel ca și în trecut, să creeze și să utilizeze obiecte de un înalt potențial simbolic, aceasta fiind singura cale prin care ele se pot desprinde din multitudinea de alte obiecte de consum. Din același motiv, cercetarea este orientată într-o atît de mare măsură spre crearea unor obiecte de excepție, produse care pot fi diferențiate de cele neutralizate (de către conformismul general), produse ce ofensează

în care o idee este proiectată, fie că te afli în fața unui computer personal sau ești instalat într-un avion cu reacție. Nu trebuie să ne luptăm să îmbunătățim pe mai departe raportul dintre om și mașină sau obiect pentru că ne aflăm, de o bună perioadă de timp, cel puțin în lumea occidentală, într-o fază de industrializare înaintată.

Ceea ce lipsește, în schimb, și ceea ce creează riscul tîrîrii culturii noastre spre un abis de ignoranță și lipsă de gust, este aspectul estetic al producției noastre care oscilează între o întoarcere la fantezii din trecut și o cercetare inutilă în domeniul unei noi ornamentații, una desprinsă de toate formele de procedee simbolice efective. Pentru a evita o astfel de situație, nu va fi suficient să folosim rațiunea și să abordăm o poziție teoretică și nici măcar să apelăm la unele teorii promovate de filosofi ca Lyotard, Derrida, Baudrillard sau Feyerabend, pretizînd prin aceasta că prin fenomenul « deconstrucționismului » se ajunge la afirmarea crizei post-moderne.

Cînd privim obiectele folosibile ca fiind un domeniu specific al design-ului, fie că este vorba de simple produse destinate mobilării caselor sau de mecanisme științifice complexe, *faptele* mai mult decît *cuvintele* vor fi cele care ne vor orienta în acest sector care poate fi cel mai important al epocii noastre. În cele din urmă, consider că această tendință poate evolua spre ceva pozitiv, atît în ceea ce privește relația dintre om și mașină, cît și cea dintre obiect și om sau obiect și cultură, dacă am socoti lumea obiectelor ca ceva rezultînd din lumea concepțelor. Cînd dau viață unui nou obiect, oamenii trebuie, în timpul design-ului său, să aibă în vedere necesitatea introducerii unui nou component simbolic. Astfel de componenți simbolici includ atît coeficientul funcțional, cît și cel estetic și de comunicare. Consider că, doar fiind conștienți de situațiile conflictuale în care ne aflăm, va fi posibil să atingem următoarea fază a civilizației noastre, care nu va mai fi post-modernă ci neomodernă.

traducere de Lia Pop

https://biblioteca-digitala.ro

o „integrală shakespeare"

dan grigorescu

După știința mea, sînt foarte puține încercări de realizare a unei « integrale Shakespeare ». Regizorii cei mai cutezători, după mulți ani de lecturi, de meditație, de studii privitoare la istoria ideilor renascentiste și la limbajul shakespearian, la poetica epocii elizabethane și la sensul construcției dramatice în fiecare perioadă a creației scriitorului, au renunțat și au lăsat în urmă doar cîteva eseuri pertinente în care explică de ce *nu* le e la îndemînă să-și ducă planurile la capăt. De cînd s-a constituit o teorie clară și coerentă a traducerii, nu se mai înregistrează proiecte ale unei singure persoane (care, așa cum s-a dovedit, trebuie să fie un poet dublat de un filolog sau, uneori, un filolog dublat de un poet) ce ar intenționa să reia îndrăznețele aventuri intelectuale din secolul trecut, cînd o asemenea întreprindere nu părea a fi neapărat de natură să înspăimînte pe cineva.

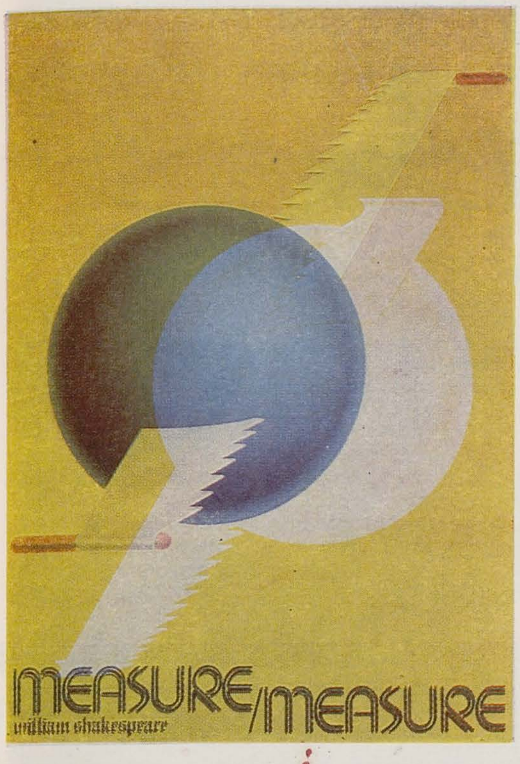
Din acest punct de vedere, Nicolae Corneliu e un romantic; el aspiră la împlinirea unei interpretări *integrale* a operei shakespeariene, de fapt a unei *traduceri* în limbajul specific al imaginii vizuale. E inutil, firește, să revenim asupra marilor dificultăți pe care atari planuri sînt menite să le înfrunte; cu atît mai mult cu cît artistul și-a sporit, conștient, aceste dificultăți cînd a recurs nu la alegorie, nici la repovestirea acțiunii dramatice, ci la calamburul vizual.

Privitorul are, evident, nevoie de o lectură prealabilă, temeinică a dramelor lui Shakespeare. Pentru că Nicolae Corneliu reinterpretează legile tradiționale ale afișului: *șocul* psihologic îndrumă spre o citire lentă, surpriza vizuală declanșează nevoia de reflexie. Uneori, desigur, concluziile lecturii sale shakespeariene pot fi discutabile; în alte cazuri, s-ar putea să se obiecteze asupra alegerii sensului pe care artistul l-a declarat *esențial* pentru o piesă sau alta. Evident, nu aceasta e problema principală, ci însăși modalitatea de traducere. Or, se dovedește limpede, o asemenea modalitate poate fi legitimată de rezultatele în plan poetic și — aș spune, fără să am senzația că aș exagera întrucîtva — filologic.

Pentru că, de pildă, imaginea alegorică a *Negutătorului din Veneția* nu poate fi înțeleasă fără o cunoaștere prealabilă a construcției dramatice de-a lungul a trei direcții convergente. Și nici cea pentru *Iuliu Cezar* fără să se fi știut numele conspiratorilor din care, în afișul lui Nicolae Corneliu, se ivește o picătură de sînge. Modernizarea metaforei (ca în cazul sticlei din *Nevestele vesele*), derutantă, poate conduce spre o tălmăcire plină de haz a intrigii, în ansamblul ei. Mai puțin integrate în ordinea calambururilor practicate aici de artist mi s-au părut jocurile cu numeralele ordinale din titlurile regilor, eroi ai « cronicilor »; fiindcă, aici, numărul purtat de fiecare rege în parte nu are nici un fel de relație organică și nici nu formează un joc de cuvinte cu sensul interior al dramei. Cele mai sugestive imagini mi-au făcut impresia de a fi fost inspirate de ceea ce shakespearologia numește *tragedii: Regele Lear, Othello, Macbeth, Timon*... Aici metafora e foarte strînsă, luînd locul calamburului și aspirînd să cuprindă însăși substanța suferinței, resortul care a declanșat-o. Exemplară pentru viziunea de traducător a artistului e, cred, imaginea la *Macbeth*, unde din frunza uscată ce domină compoziția (aluzie la metafora-cheie a pădurii care se mișcă) se scurge sîngele — altă imagine obsedantă în textul piesei.

Curajoasă, susținută de o acuratețe tehnică remarcabilă, expoziția lui Corneliu Nicolae a fost, neîndoielnic, un semn tonic pentru cei care cred în destinul artistic al afișului.

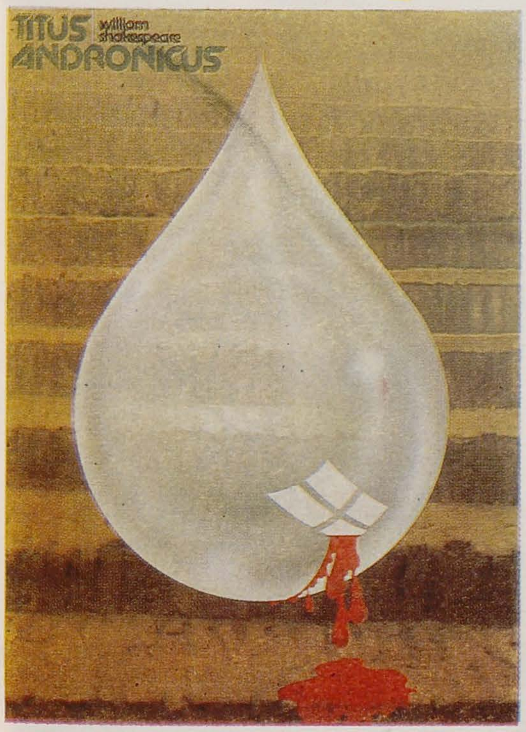
https://biblioteca-digitala.ro

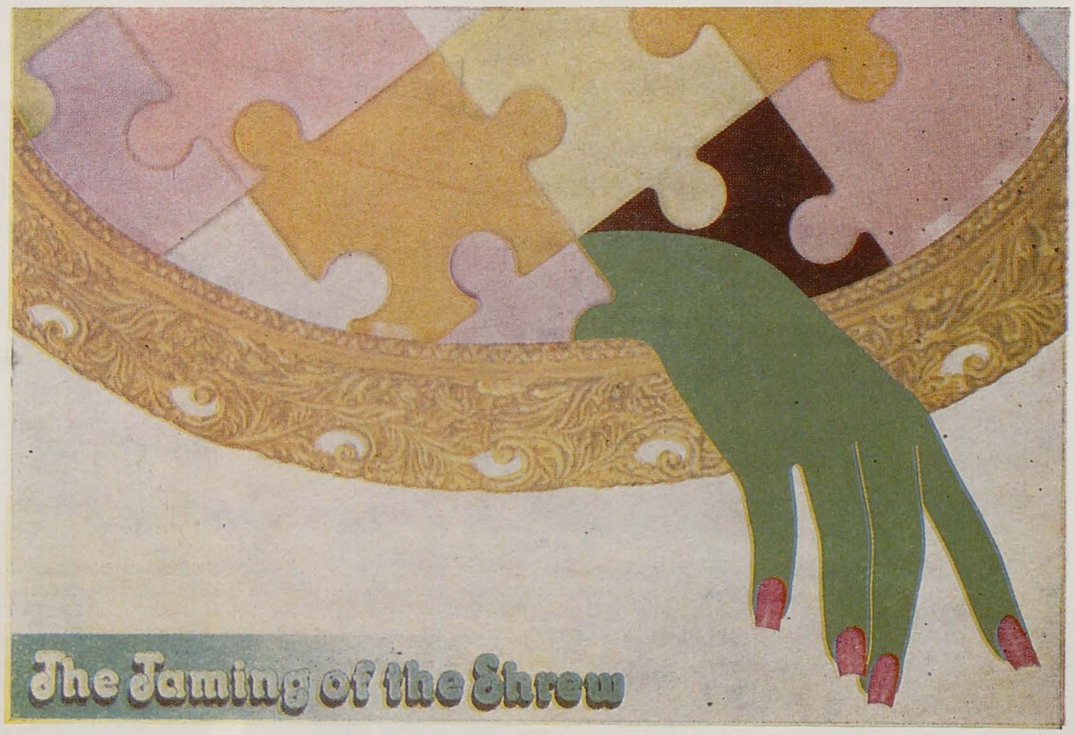

MEASURE/MEASURE
william shakespeare

shakespeare
MUCH ADO
ABOUT NOTHING

WILLIAM SHAKESPEARE
RICHARD II

WILLIAM SHAKESPEARE
AS YOU LIKE IT


TITUS ANDRONICUS
william shakespeare


The Taming of the Shrew

atelier

liviu suhar

theodor redlow

În ambianța molcomă a lirismului cu note de fabulos folcloric, ce pare a caracteriza — simplificînd lucrurile — pictura ieșeană, artistul de care ne ocupăm, în vîrstă de 45 de ani, se distinge prin stabilitatea compozițiilor sale echilibrat compuse, integral puse la punct în sensul finitudinii depline, și printr-un pronunțat simț al plasticității dătătoare de concretețe palpabilă, în virtutea iluziei modelului. Fabulosul de o blîndă stranietate — întruchipat în concentrate simbolice cu obîrșia în vechi datini țărănești cu semnificație tulbure și, deopotrivă, în serbările carnavelești ale evului de mijloc — este statornic cultivat și în opera lui Liviu Suhar, pentru care visarea îndreptată asupra întruchipărilor mitice se întrepătrunde, poate, cu nostalgia unei copilării trăite în mediul păstorilor, lemnarilor și plutașilor din nord, numai că reveriile sale nu-și găsesc curs într-o picturalitate liberă și decontractată, care să

Autoportret

lase pensula să vagabondeze în vagul unor virtualități spațiale nedeterminate, ci, dimpotrivă, ele au nevoie, pentru a se converti în expresie plastică neechivocă, de o deplină închegare în concretul definit al formei. Aceasta implică, pe de o parte, raporturi de tonuri colorate și nu de tente, cantitatea valorică subordonîndu-și calitatea cromatică, iar pe de altă parte, o compunere după principiul tectonic al verticalelor și orizontalelor, față de care oblicitățile sînt întotdeauna contraponderate. În compozițiile temeinic, gospodărește întocmite ale lui Liviu Suhar, dansul personajelor este înghețat, oprit într-o ciudată încremenire, ca aceea a insectei rămasă prizonieră în picătura de ambră. Ca de chihlimbar sînt, uneori, și culorile folosite de pictor, dar nu dominantele, ci accentele de prețiozitate caldă ce au rolul să anime climatul în general sumbru, tîrziu crepuscular sau noptatic, în care vin să-și săvîrșească ritualul personajelor neindividualizate imaginate de el: niște fantome, în mod paradoxal, neevanescente. Reuniunile lor de dans, muzică sau conversație au loc pe terenuri pustii, pe pămîntul sterp sau pe zăpadă, mai rar în ambianțe vegetale, și sînt asistate uneori de cîte un astru întunecat, care ar putea fi luna proteguitoare de taine. În aceste condiții, lumina nu putea fi altfel decît gîndită, nu observată, iar culorile «locale» — nefirești, cu funcție de simbolizare sau numai de plasticizare. Convențional-simbolice sînt astfel albastrul depărtărilor și verdele, oranjul sau albul proximităților, care strălucesc cu frumoasă saturație printre tonurile rupte, cenușiu-pămîntoase. În lucrările mai recente, apar și unele zone neliniștite, cu împăstări bogate și pensulație agitată, a căror incongruență, în contextul de calm, dă și expresia unei stranietăți mai puțin blînde, după cum apar și pasajul tonal, configurările incomplete ce pot înfățișa, de această dată, fantomaticul mișcător. Altminteri, suprafețele tablourilor sînt harnic umplute cu o pensulație metodică, așternută «pe formă», adică după direcția planurilor, iar formele se închid în delimitări continue ale căror angularități sau curburi, judicios raportate, asigură ritmul grafic al compoziției. În toate, o impresie de solidă implantare și de statornicie, corespunzătoare și imaginii despre sine, cum se poate vedea în cîteva sobre, falnice autoportrete, iar această impresie denotă că artistul se bizuie pe tradițiile de laborioasă seriozitate ale vechiului univers sătesc, în care ceea ce este cert și tangibil asigură oricăror înaripări poetice ancorarea în temeliile unui realism robust și nedezmințit. Deși cîntarea este o temă predilectă a picturii lui Liviu Suhar, «vectorii» compozițiilor sale, prevalent grafice și plastice, au ca rezultantă cea mai deplină tăcere. Echilibrul sufletesc mereu consolidat, vădit și în liniștea imaginilor, îl ajută pe artist să imagineze o lume ale cărei componente sînt, toate, la locul lor.

De altfel, formele, așa cum le pictează el, au în general o soliditate lemnoasă, în pofida strădaniei de a le conferi vagul și transparența imaginilor de vis, iar în această contradicție insolubilă ar putea să stea tocmai originalitatea unei picturi a elanurilor lirice ținute în captivitatea unei formulări plastice care adună între contururi energiile, împiedicîndu-le propagarea pe suprafață.

Sperietoare cu măști, 1987

Sărbătoarea primăverii, 1976

Compoziție, 1987

https://biblioteca-digitala.ro

Flautistă, 1987

Peisaj, 1978

Conversație, 1976

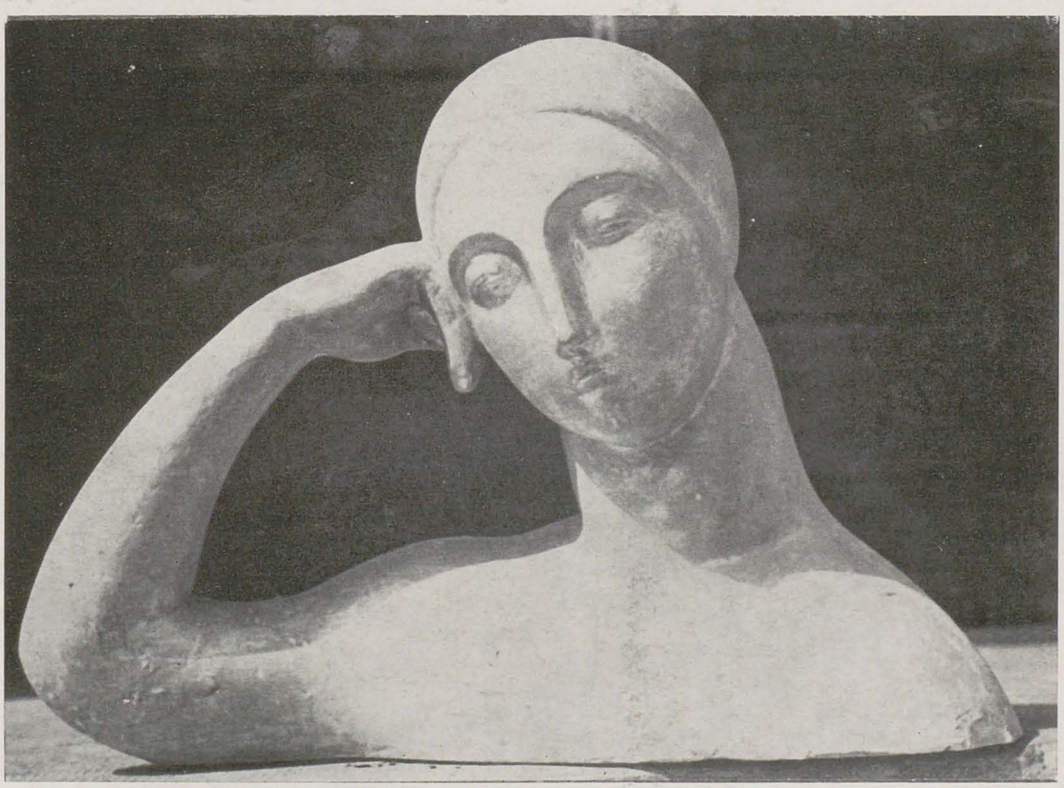
https://biblioteca-digitala.ro

atelier

doina elaș

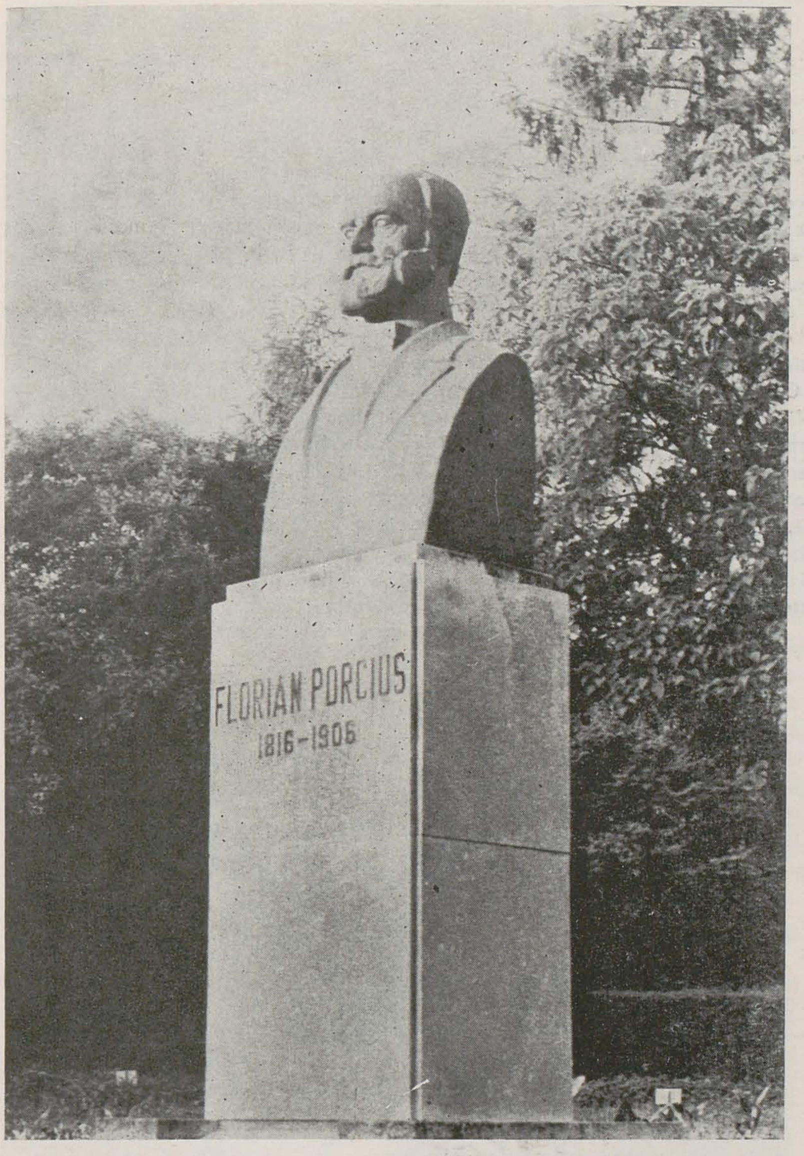
mircea țoca

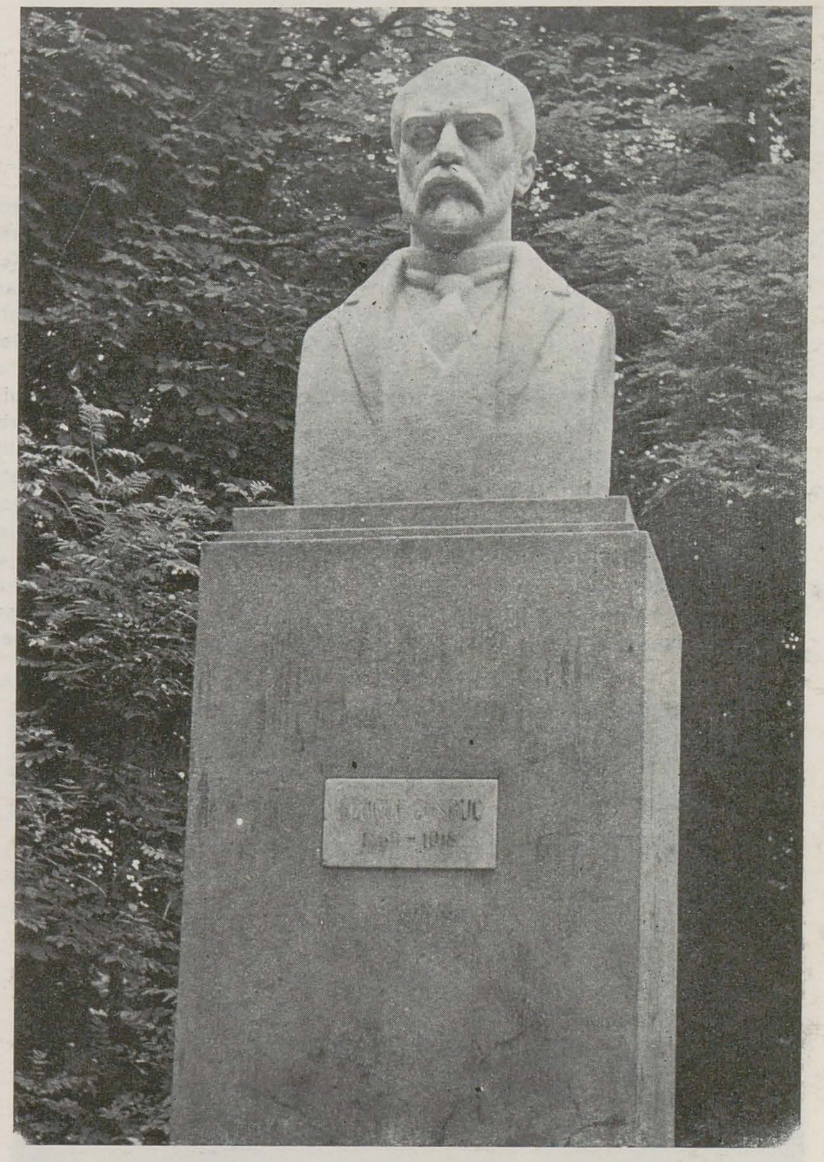
Creația sculpturală a Doinei Elaș s-a închegat în timp cu migală și consecvență, înfățișîndu-se azi ca un ansamblu unitar, consecvent unei viziuni figurative așezată în prelungirea unor tradiții de prestigiu. Născută în 17 februarie 1928 la Baia de Criș (județul Hunedoara), Doina Elaș și-a făcut studiile de specialitate la Institutul de Arte Plastice « Ioan Andreescu » din Cluj în perioada 1950—1956, funcționînd apoi ca profesor de specialitate la Liceul de artă plastică din același oraș. De la debutul expozițional din 1956 a participat la toate expozițiile regionale și județene, precum și la expoziții de grup, organizînd expoziții personale în 1976 la Cluj-Napoca, Dej și Tg. Jiu, Arad, Oradea, în 1979 la Zalău și Cluj-Napoca, în 1987 la Cluj-Napoca. Sculpturilor Doinei Elaș, mai ales acelora reprezentînd opere de artă monumentală — *V. I. Lenin*, *Nicolae Grigorescu*, *Florian Porcius* la Cluj-Napoca, *George Coșbuc* la Gherla — le sînt proprii valori volumetrice intrinseci, pregnant relevate de suprafețele dinamice, dramatic modelate, încărcate de semnificații ce se dezvăluie numai la o lectură adîncită și care sînt în măsură să asigure înscrierea pregnantă într-un spațiu tridimensional. Sensibilitatea și diversitatea modelajului în lucrări ca *Mihai Eminescu* și *Constantin Brâncuși* conferă viziunii de ansamblu o distincție aparte, care este semn al originalității, chiar dacă unele inflexiuni amintesc marea lecție a lui Romul Ladea. Suprafețele au nuanțări bogate, cu unități fin diferențiate, creînd savuroase contraste de lumini și umbre. Un accent deosebit se pune asupra caracterizării psihologice, adîncită și nuanțată, ceea ce conferă portretelor o aură de autentică noblețe. În alte lucrări modelate, cum ar fi, de pildă, *Fată cu floare*, exprimarea plastică se îmbină cu elemente lirice, pe deplin adecvate sentimentului adolescentin care animă viziunea. Jocul luminii și umbrei este și în acest caz bogat nuanțat, imprimîndu-se cu accente personale în memoria privitorului. Doina Elaș se dovedește interesată în egală măsură atît de tehnica modelajului, cît și de aceea a cioplitului. Modelînd, sculptorița poate reveni asupra elaborărilor primare, poate adînci sinteza, poate, mai ales, să adauge noi elemente pentru a nuanța o caracterizare, pentru a da distincție unui profil ori pentru a investi cu atribute unice forma menită să se constituie într-un simbol al unui sentiment, într-un echivalent plastic al unei idei. In ultima expoziție personală a artistei aveam, astfel, ocazia să vedem un *Copil dormind*, lucrare cu o individuală viziune a formei, plină de gingășie în ceea ce privește caracterizarea puiului de om înseninat de căldura sînului matern, și un *Portret de fată* înregistrînd cu acuitate intensitatea unui anume moment al introspecției. In piatră și în marmoră, reușitele mai vechi și mai noi ale Doinei Elaș mi se par mai evidente. Preocupată, mai de mult, să releve mai ales frumusețea, armonia și expresivitatea corpului uman (*Alegorie*, *Visuri*), nu arareori dînd curs dorinței de a investi micile grupuri statuare cu valori simbolice (*Maternitate*, *Mamă cu copil*, *Iubire maternă*, *Mireasă*), Doina Elaș găsește, în continuare, calea de a uni o viziune tradițională a volumelor și a ritmurilor formei cu veșmîntul unor efecte moderne de tratare a suprafețelor, din care nu lipsește cioplitura cu efecte decorative. Se impuneau, în acest sens, în aceeași expoziție personală, *Portret de studentă*, *Tors* și *Păsările*, lucrări în care frazările urmăreau o armonie a ritmului interior cu adevărat demnă de interes. Armonia aceasta este rodul echilibrului stabilit între elaborarea volumetrică a întregului și între sensurile ascunse ale detaliului. Cultivînd cu consecvență o sculptură figurativă, Doina Elaș se dovedește, astfel, stăpînă pe o gamă variată de mijloace de exprimare specific sculpturale, pe care le adecvează întotdeauna materialului și geniului anume al lucrării, dovedindu-se, în acest fel, în măsură să exprime un evantai bogat de idei și de sentimente. În perspectiva timpului, își păstrează valabilitatea caracterizarea pe care o semna în 1979 Al. Căprariu într-o prefață de catalog: « Sculpturile Doinei Elaș sînt o caligrafiere în spațiu a purității. Ele reprezintă poeme în piatră, pe care o tehnică subtil elaborată ni se transmite cu candoare ».



Cap de fată, bronz
Pe gînduri, piatră artificială
Somnul, piatră
Florian Porcius, bronz
George Coșbuc, piatră artificială
Mireasă, piatră

https://biblioteca-digitala.ro


FLORIAN PORCIUS
1816-1906



cristian neagoe

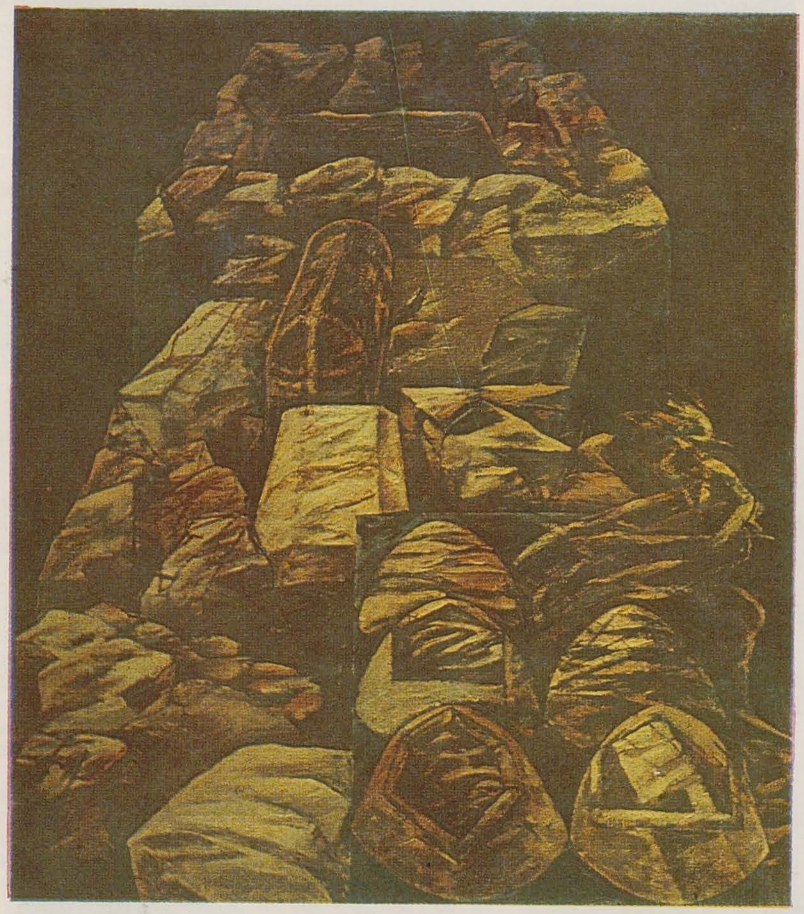
mihai ispir

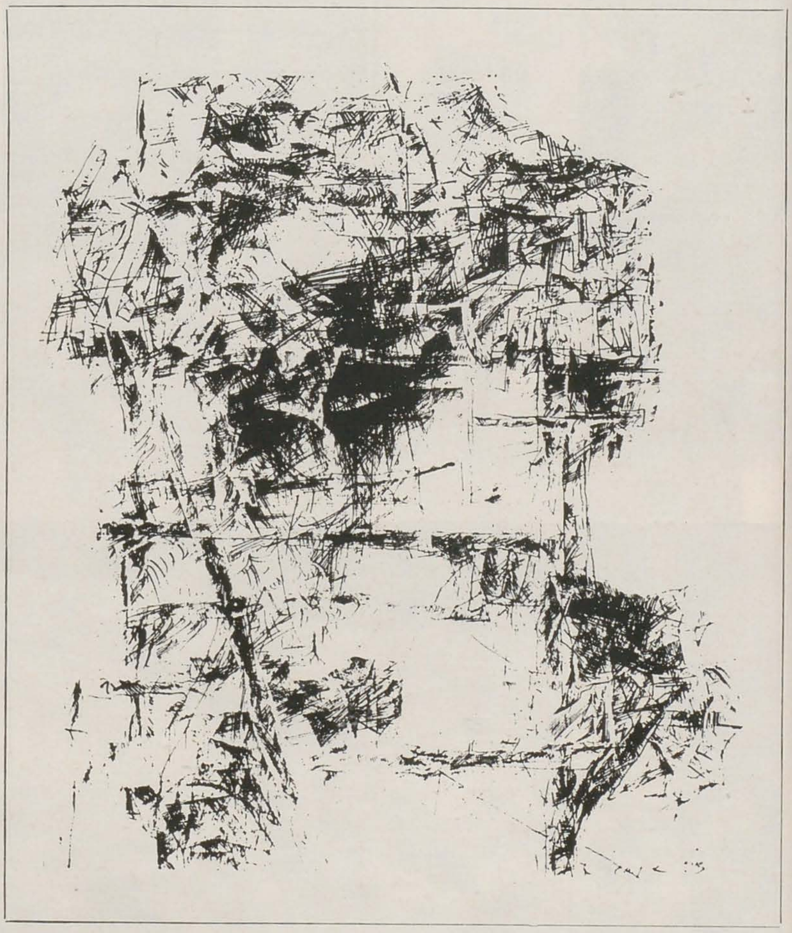
Sanctuar II
Şură, desen
Tărîm I
Măgură II

În generaţia sa, a « optzeciştilor », ca să împrumutăm un termen cu frumoasă carieră din lumea literelor, Cristian Neagoe nu e neapărat un retras sau un « rebel », însă îi place — şi lucrul se simte, la el, pretutindeni — să se delimiteze atent de tot ce ar putea fi socotit recurs pripit la m(et)odă sau tentaţie a sincronizării nedeliberate. Prin temperament, pictorul e un meticulos, un reflexiv, un analitic. Într-un fel, un « cuminte » (nimic peiorativ în asta, dimpotrivă).

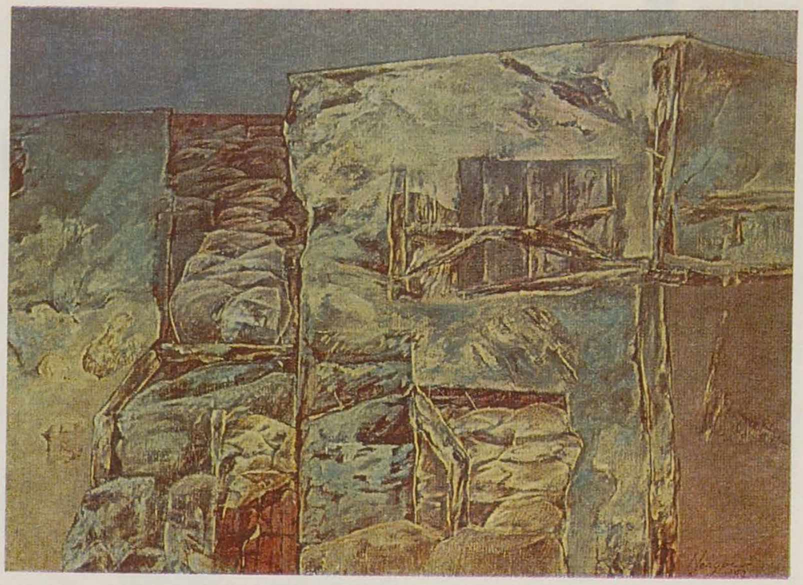
Este, poate, şi motivul pentru care în uleiurile sale de după absolvirea Institutului, compoziţii serioase, elaborate, se simte încă plutind un anumit aer de şcoală (de altminteri, absolut firesc). Adăugăm, imediat, de bună şcoală. Intervine aici o problemă pe care am mai evocat-o cîndva. Anume, tînărul absolvent, în căutarea stilului personal, evident nu poate pleca de la zero, de la « tabula rasa » stilistică. O ştim — printre altele de la Gombrich — arta se naşte din artă (simplificînd, fireşte, şi restrîngînd discuţia la planul « tehnic » al modului de a vedea). Debutantul are trei tipuri de repere principale: unele oferite de şcoală, altele de reproduceri văzute, altele, în fine, de expoziţiile curente. În cazul lui Cristian Neagoe, primele, repetăm, au fost deosebit de solide, în direcţia conceperii monumentalizate a imaginii, pornind de la un model de tratare a formei în principiu postrenascentist, cu preponderenţă liniară. Cultura vizuală e şi ea temeinică.

În privinţa motivelor abordate, recunoaştem cu uşurinţă obsesia «dealului», care, oricît de original s-ar canaliza, nu mai poate fi întotdeauna contemplată fără un oarecare sentiment de saturaţie (acesta nu se referă desigur la model). Ca punct de plecare, ca temă de exerciţiu, motivul numit oferă, neîndoielnic, un cadru plastic riguros, aproape canonic, unde tînărul artist poate da măsura discernămîntului şi înzestrării sale. Cristian Neagoe o face, cu sensibilitate. De fapt natura timbrului său stilistic ar include două trăsături distinctive, nu neapărat antinomice, dar inevitabil intrate într-o paşnică dispută ce urmează, nu ne îndoim, să se clarifice, cu timpul, în chipul cel mai profitabil. E, întîi, ingeniul analitic amintit, înclinaţia către descompunerea formelor la nivelul structurii lor transparente (în spirit oarecum cubist). Această neliniştită radiografiere a percepţiei lumii văzute, pînă la pragul unor congruente straturi diafane, aflate într-o continuă, parcă, vibraţie, se manifestă « în stare pură » şi cu efect pe deplin favorabil





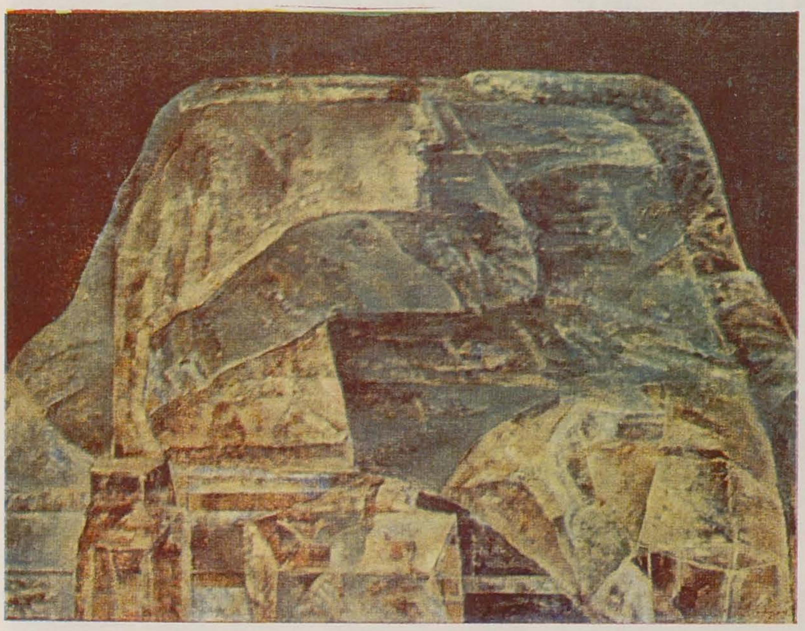
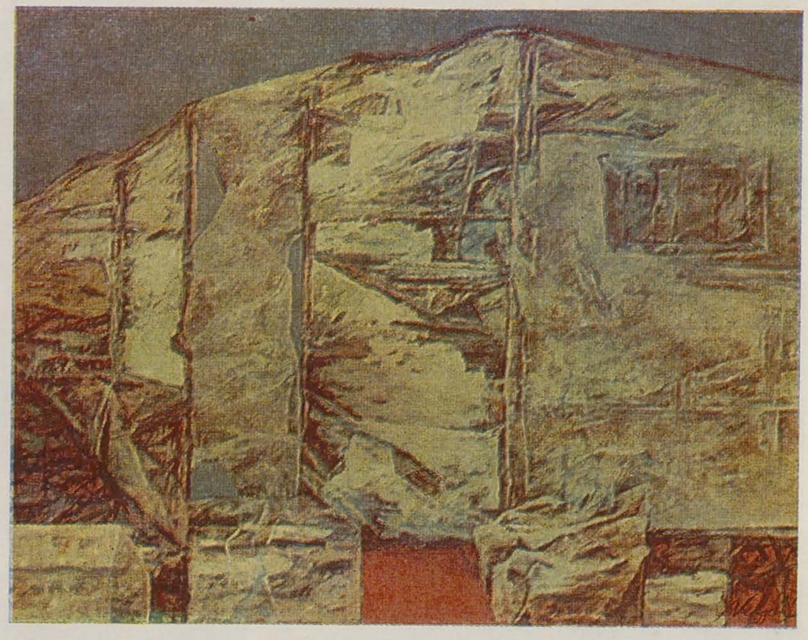
https://biblioteca-digitala.ro



Tărîm III
Şură
Tărîm II
Casa cu draperii
Sanctuar I
Măgură

într-o serie de peisaje unde scriitura e supusă unei animații ordonate. Delicatețea acestor desfolieri, ale formelor solide în textùri labirintic etajate, e cumpănită însă de o tensiune magmatică spre întreg, spre compact. Pe o asemenea cale, Cristian Neagoe a ajuns la studii ale materiei litice, înfățișate fie în nuditatea ei geologică, fie ca fragmente de posibile construcții ciclopice (preocupări tematice similare cumva a avut, o vreme, Marilena Preda). Culoarea e organizată în funcție de o dominantă, de un « ton cheie », în general un gri, un ocru sau un brun, descompus la rîndu-i și fin modulat. Se creează chiar, uneori, un anumit contrast între sugestia litică, a materiei solide, și irizările culorii, ca de țesut organic, epidermice. Alteori, se ivește în filigran tema « relicvei », cu o notă, însă, de concretitudine a reprezentării, și o cromatică de *bodegon*. De altfel, Cristian Neagoe este și autorul unor interesante naturi statice, variațiuni în jurul subiectului « vetrei » și care, prin modeleul cald, vetustețe, lumina potolit iradiantă, etc. trimit discret la muzeul imaginar, undeva între frații Le Nain și Constant Permeke.

De o cu totul altă factură — relaxată, fremătătoare, apăsînd pe asimetria spontană — apar în schimb o serie de peisaje în guașă, din Deltă, unde pictorul dezvăluie, totuși, aceleași virtuți ale construcției și scriiturii sensibile, păstrate și în recente încercări neoexpresioniste asupra figurii umane. Metodic și onest, polifonic dotat, Cristian Neagoe își clădește, cu netăgăduită migală și răbdare, drumul plastic spre limpezirea propriilor opțiuni.

https://biblioteca-digitala.ro

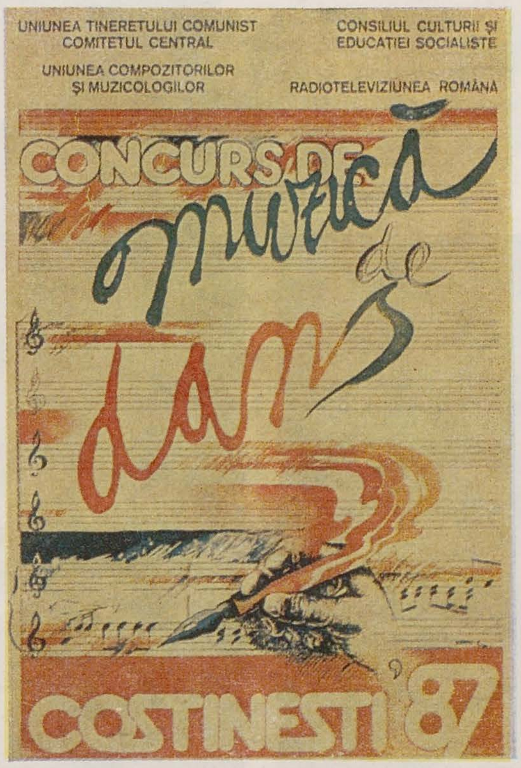
cristian bădescu—afișe estivale

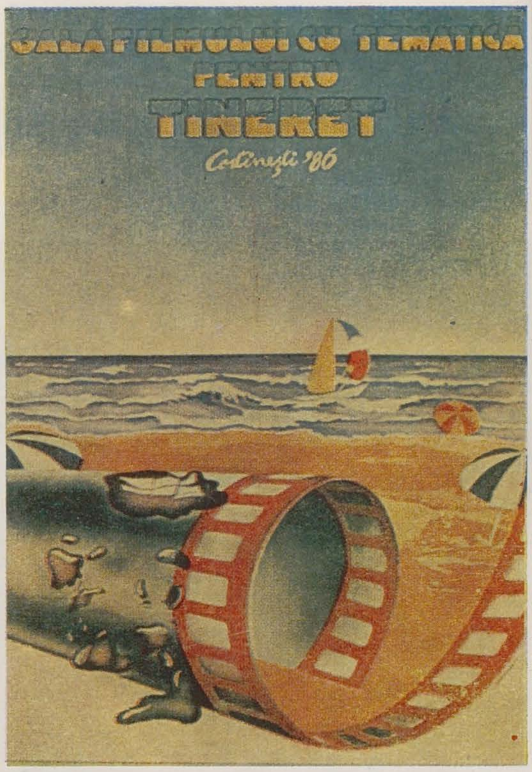
aurelia mocanu

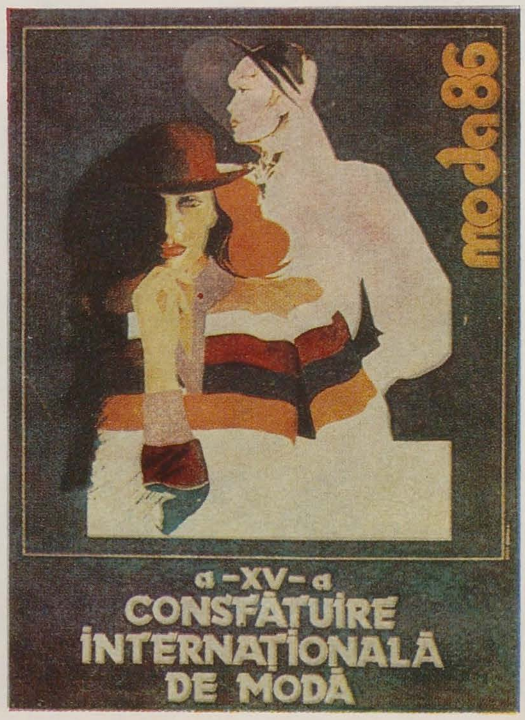
Onoarea graficii de afiș își are prețul în măsura în care prilejuiește surpriza retorică și cîștigul de stimul asupra recuzitei de configurații și cromatism, atunci cînd spectatorului i s-a indus deja plăcerea de a-și însuși sensul « ofertei » și a recunoaște, tot cu plăcere, codul parcurs la citire. Între mecanismele psihologice care coagulează « efectul » de afiș, o specie a persuasiunii ar fi seducția. Sugestiile signalectice ale afișelor tînărului designer Cristian Bădescu, căutător, mai cu seamă în ultimii doi ani, al unui timbru personal în grafica publicitară, sînt redevabile unui registru de emoții stenice, juvenile, seducătoare. Instrumentarul său grafic se pliază temelor impuse după o bună întîlnire care naște fluență și prospețime. Opțiunea, cu pondere plastică pentru peniță și laviu, pandant la « eficiența aerografică », încălzește și melodizează suprafața. Motivul figural se decupează caligrafic și curbiliniu, cu linie egală de contur dintr-un fundal, cu precădere rezervat, alb. Turnura decisă pentru game calde de oranj și cadmiu, întinse zone de alb, culori reci contrastant-scînteietoare, oferă o ambianță cromatică solar-grațioasă debutului lui Cristian Bădescu. Adăugăm, ca remarcă de calitate, picturalitatea acuarelată a cîtorva bucăți, transparența și strălucirea.

Compunerile au suficientă autoritate publicitară, insolit de proporționare, de învecinare sau metamorfoză, rămînînd, cu toate acestea, de partea adecvării și grației. Unitatea semnificativă grafic se înscrie în pagină cu o amplitudine medie, la scara genului, uneori cu impact de gros-plan și, oricum, cu efect mnemotic. Inscripționarea-legendă încalcă și participă ritmic la cîmpul imaginii, mai ales, cu stimul cromatic.

Ascultate acum din apropiere, cu oferta debutului, sunetele proprii ale discursului grafic, semnat de tînărul artist, nu au decît a se îmbogăți de-a lungul anilor, așezîndu-se de la sine, îi dorim, în ópus.







mircea bochiș

mihai ispir

Orientarea lui Mircea Bochiș, spirit iscoditor și imprevizibil, în sensul bun al cuvîntului, către perimetrul clar definit prin tradiție al « șevaletului », părea menită să provoace, dintr-un început, cele mai fructuoase interogații. Era, de fapt, o luare de atitudine foarte limpede și foarte curajoasă a pictorului, pe fondul unor tendințe mai generale în arta tinerilor de la sfîrșitul anilor '70, tendințe ce dădeau, pe atunci, semne a se îndrepta spre cu totul alte orizonturi. Într-o vreme cînd, pe simezele experimentului plastic, se aglomerau într-o voioasă emulație delicate edificii conceptuale, rafinate cugetări și aforisme, cînd postmodernismul era (încă) departe de a deveni vocabula magică de azi, prada atît de la îndemînă a condeielor critice, și cînd despre « transavangardă » nu se pomenea (încă) nimic, Mircea Bochiș (desigur nu numai el, însă aici nu putem aborda istoria fenomenului) picta ca și astăzi, adică folosind vechile unelte de atelier într-un mod direct, simplu și liber. Nu ocolea « motivul », dar îl înfățișa cu aplomb aparte și nu fără umor, dînd la iveală, totodată, o rară înzestrare de colorist o voluptate a contrastului cromatic fov, izbitor și totuși armonic, fără a fi prin aceasta de domeniul hedonismului pur.

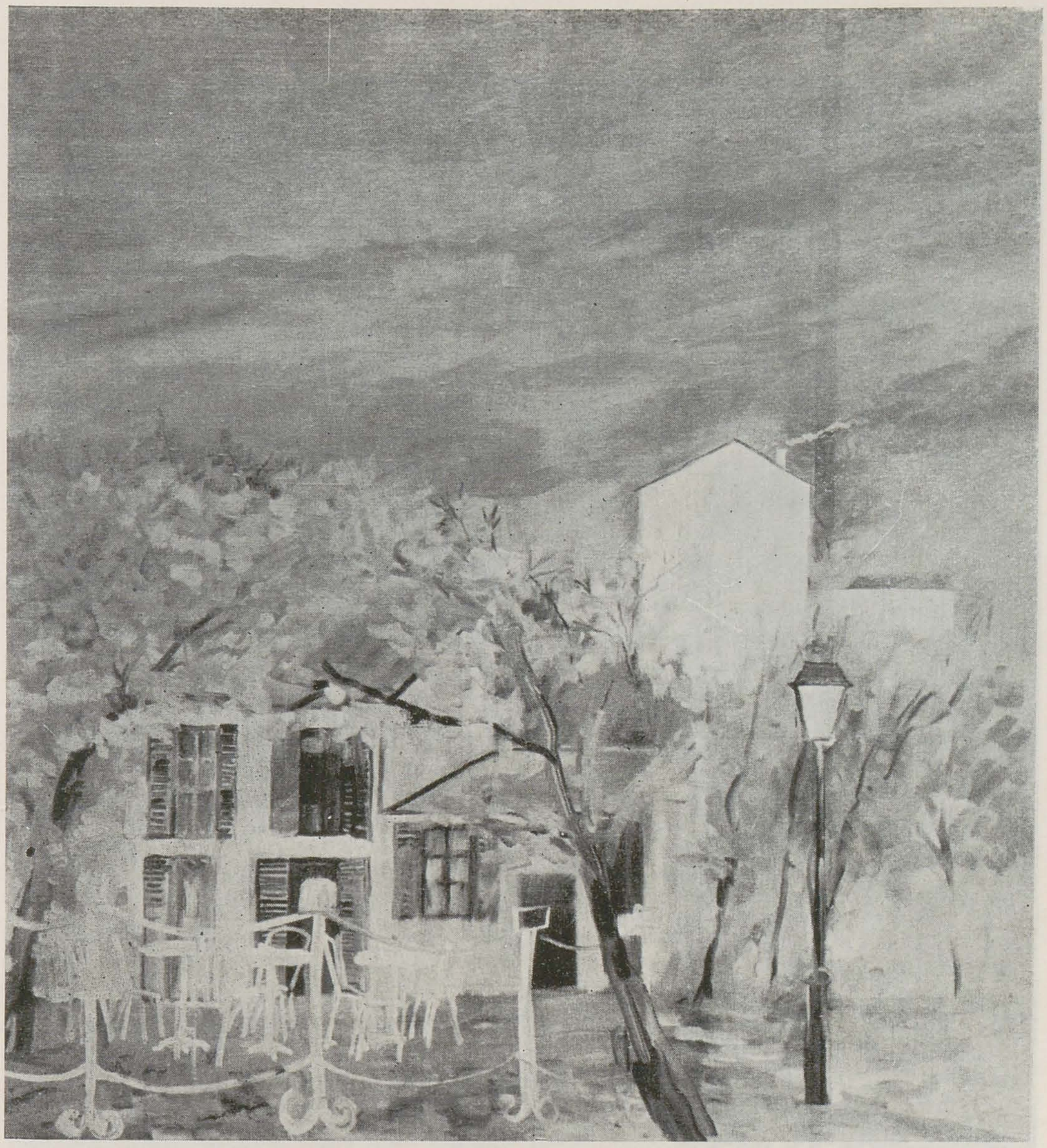
În aparență o pictură jovială, spontană și bonomă, ca și omul. În realitate, dincolo de extravertirile-i suave, se simte, stăruitor, o gravitate secretă, un surd dramatism, ale cărui accente reverberează straniu asemeni loviturilor de timpan, bine stăpînite. Într-un mai vechi text dedicat artistului, Anca Vasiliu observa cu justețe, la el, prezența — repetată — a temei așteptării. Aș adăuga și tema solitudinii. O sală cu scaune goale, schițată într-un frotiu rapid, îi e suficientă pictorului spre a-și destăinui cu luciditate neliniștile. Ea ne aduce aminte de celebra « cameră de la balcon » vidă, cu perdeaua fluturînd, a lui Adolf Menzel. Dar nostalgia opresivă de acolo e temperată, la tînărul pictor ce ne stă în atenție, de o vitalitate robustă și, nu în ultimul rînd, de o subțire ironie.

Alternanța ironiei cu gravitatea neașteptată, pe fondul unei vitalități funciare, ar constitui, astfel, datele evidente ale picturii pe care Mircea Bochiș o practică acum. Tema solitudinii revine cu o serie de peisaje, unde artistul mînuiește voit elemente minime: zidul, cerul, indicații de verdeață, alăturate într-un raport întotdeauna inedit, șocant, implicînd cu necesitate aproape logică, provocarea misterului. Plăcerea de-a picta e vizibilă — în felul cum sînt așternute alburile păstoase, în punctările vegetației — dar cerurile nocturne păstrează, constant, nota neliniștitoare. Totuși, aspectul « metafizic » nu invadează imaginea, fiind contracarat eficace de surîsul *candid* al pictorului care, în imponderabilul reveriilor literare, s-ar plasa undeva între « micul prinț » și binecunoscutul personaj voltairian.

Cîteodată, înverșunările pastei devin mai virulente, flatînd simțul tactil, dar în « Insula », « Obiecte uitate pe plajă » sau « Deal » nu putem să nu sesizăm, în reluarea pe cont propriu a unor motive de circulație sau rezonanță la noi, și o mică intenție burlesc « textualistă ». Paradoxal, într-un peisaj ce ar fi putut rămîne benign: « Grădina de vară », surîsul de care vorbeam capătă nuanțe ușor sardonice, pașnica piațetă pare să se anime ca de presimțirea unei vijelii, iar scriitura adoptă un fel de încordare expresionistă. În fine, în « Vis » — una din piesele de rezistență ale pictorului — vizionarismul atinge pragul respirației monumentale, efectul integrării fragmentului informal (o « pasăre » în zbor) în context peisagistic fiind credibil și tulburător.

Să adăugăm recentele experiențe ale lui Mircea Bochiș în gravură, unde temele pictorului sînt transpuse cîteodată la nivelul unei imagerii sublimate, ce-și află surprinzătoare puncte de sprijin « retro » în miniatura medievală.

Ingenios și ingenuu, și asta în chipul cel mai natural, Mircea Bochiș s-a impus, în generația '80, printr-un puternic temperament de pictor, a cărui calitate indiscutabilă e subordonată fuziunii cu totul originale dintre fantasmele « noilor fovi » și o inteligență plastică de particulară agerime.



Grădină de vară

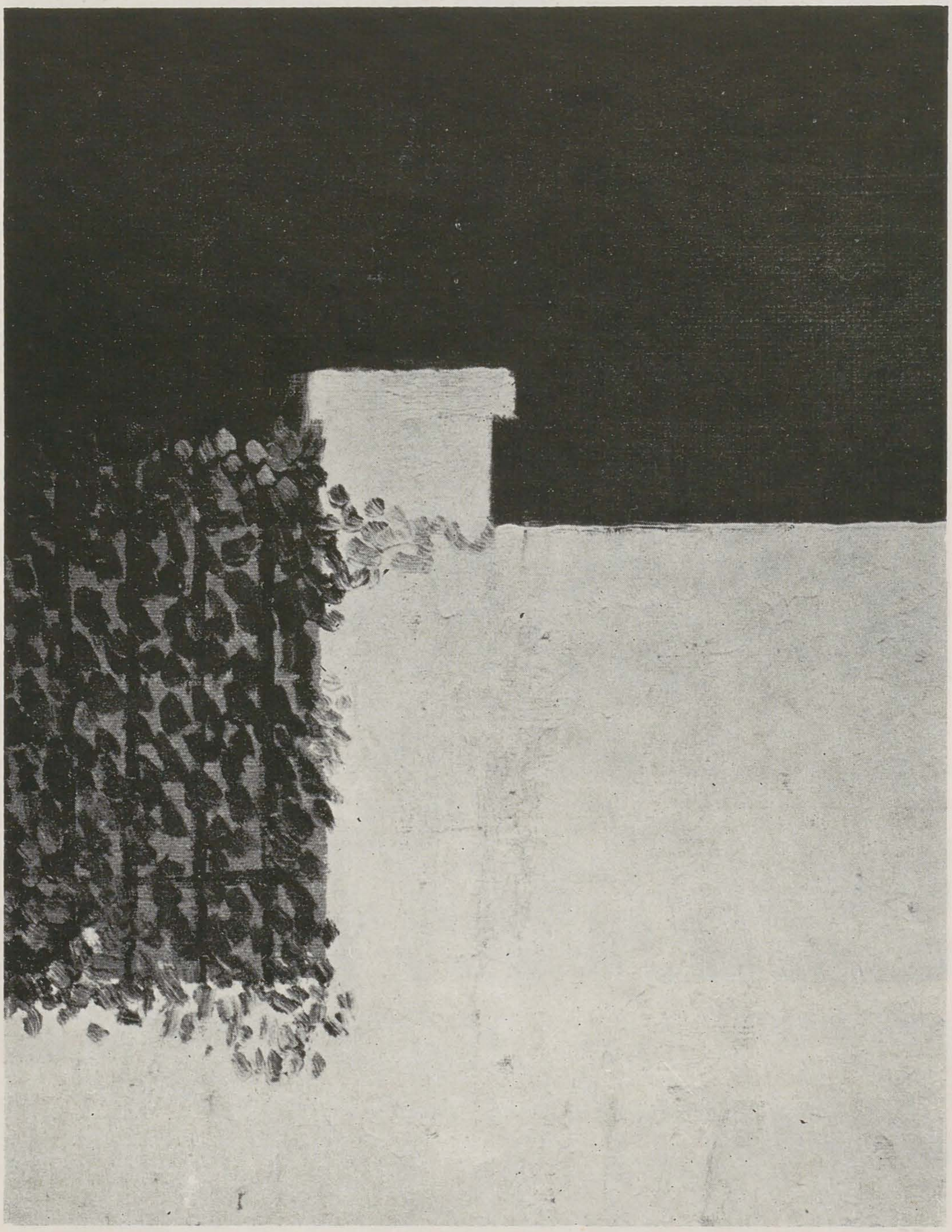
Peisaj

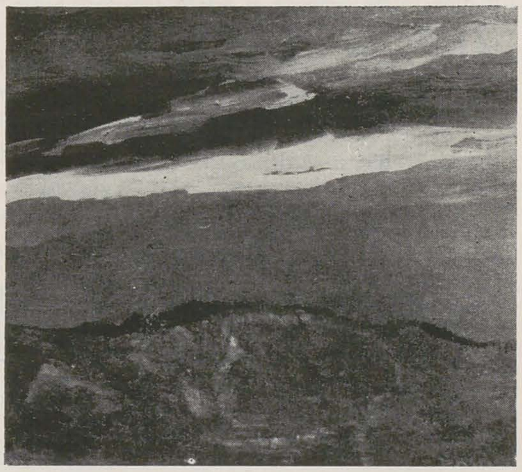
https://biblioteca-digitala.ro

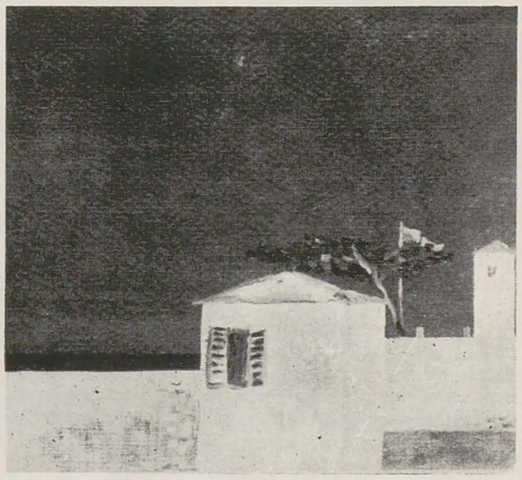
Zid
Obiecte uitate pe plajă

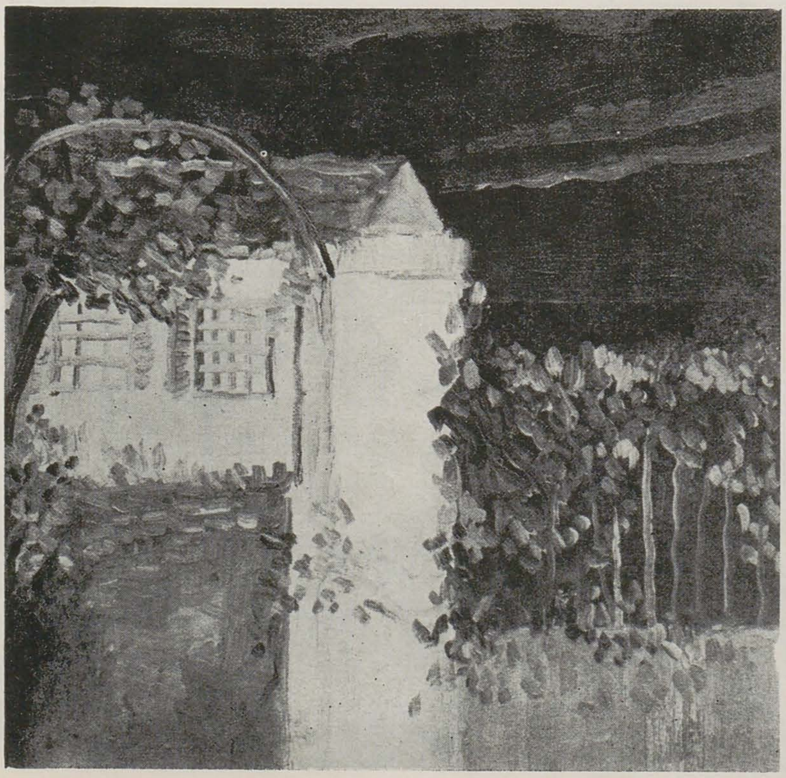
Deal
Vama Veche

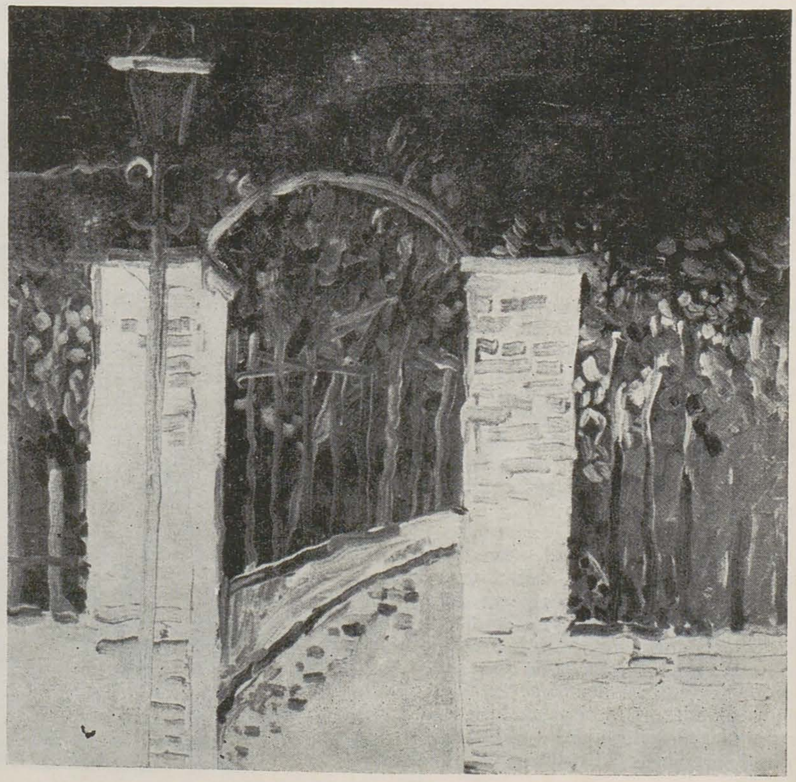
Peisaj
Peisaj











https://biblioteca-digitala.ro

fizica și istoria artei

dragoș gheorghiu

Silogism despre creație

1. În haosul imaginarului inconștientului, « imaginile cristalului » (« Arta » nr. 11, foto nr. 1) funcționează ca niște centre de atracție mentală, geometrii riguroase ale unui sine geografic.

1.1. De aceea și celelalte simboluri dau impresia « că procesul inconștient se mișcă în spirală, împrejurul unui centru, apropiindu-se încet, în timp ce caracteristicile centrului se *desenează* (s.n.) cu din ce în ce mai multă claritate.

1.1.2. Poate că am putea spune, inversînd lucrurile, că centrul — necunoscut în sine — *acționează ca un magnet asupra materialelor și proceselor disparate ale inconștientului* (s.n.) și le captează puțin cîte puțin, ca într-o *rețea cristalină* (s. n.), centrul /fiind/ deseori reprezentat (. . .) ca un păianjen în pînza sa./ Dar și temele onirice, după anumite intervale, revin fără încetare la anumite forme date, care în felul lor *desemnează un centru* (s. n.) (. . .) /iar/ dacă privim mai aproape, evoluția lor arată a urma un *curs ciclic sau spiralat* (s.n.)[1]. Simbolul central (. . .) își face astfel drum cu persistență prin *haosul aparent* (s.n.) al (. . .) psiché-ului personal[2] ».

2. Aceeași aparentă dezordine a fenomenelor exista pînă de curînd și în studiul naturii, deoarece, după cercetări recente, « haosul permite ca ordinea să fie regăsită în sisteme diferite cum sînt atmosfera (. . .) sau inima »[3], în « figurile care au imagini în apă și umbre »[4].

2.1. « Orice sistem, care în trecerea timpului tinde spre repaos, poate fi caracterizat printr-un *punct fix* (s. n.) în spațiu. Punctul nu se mișcă, și cîtă vreme atrage orbitele apropiate, este cunoscut ca un "atractor"[5] ».

2.1.2. « Atractorul Rösler (fig. nr. 5) a fost observat în *multe sisteme* (s. n.), de la curgerile fluidelor la *reacții chimice* (s. n.), ilustrînd maxima lui Einstein că "natura preferă formele simple[6]" ».

2.2. « Un sistem poate avea mai mulți atractori /și/ trăsătura importantă a /acestei/ mișcări este că, *în ciuda complexității ei, se poate prevedea* (s. n.) »[7]. Asemenea vopselei introduse în pasta care se amestecă într-un vas, procesul de întindere și pliere se repetă, creînd falduri înăuntrul faldurilor, la infinit.

2.2.1. Un atractor haotic este, cu alte cuvinte, un « fractal », un obiect care dezvăluie mai multe detalii cu cît este din ce în ce mai mult mărit. (ilustrația nr. 6) « Cu cît traiectoriile apropiate se dilată, ele vor trebui eventual să *se plieze una peste alta, pentru ca mișcarea să rămînă finită* (s. n.) »[8], ca la forjarea lamei sabiei japoneze, principiu care « pe european îl fascinează prin "cele zece mii de forme" »[9].

2.3. Simbolul, această fiziologie a Mayei de « a vedea particularul »[10], se folosește de structurile paralele ale semnificațiilor, pentru a efectua o traducere de maniera că « explicînd ceva necunoscut, prin reducerea lui la ceva în aparență cunoscut și apoi devalorizîndu-l »[11] (ca în ilustrația nr. 1, Loie Fuller dansînd, percepută ca floare de iris), să aplice legea lui Hamilton, a minimei acțiuni, care oferă « impresia de « unitate în varietate » (. . .) satisfăcînd principiul hedonistic al minimului efort de risipire a energiei nervoase »[12].

2.3.1. Astfel, recomandă înțelepciunea alchimică, « opera perfectă și cea mai naturală este de a produce ceea ce este asemănător cu sine însuși »[13], sau de natură analogă precum Kenningar-urile, a căror repetiție « epuiza variantele »[14], de aceea « Aquarium Sapientium » acordînd pietrei (lapis = opus) « *o mie de nume* » (s. n.) o echivalează apelativelor demiurgului, absolutul. « Leg această opinie de faptul următor/spunea Borges citînd din Asrar-Nama/: Pentru a se pierde în Divinitate, sufiții *repetă într-una propriul nume* (s. n.) sau cele 99 *de nume* (s. n.) divine »[15].

2.3.2. Repetiția mecanică *sau/și* repetiția creativă, zen-ul sau discursivitatea europeană, sînt cele două metode disjuncte neexclusive de căutare a idealului psihic prin salt calitativ, datorat « structurii conștiinței din trepte/straturi »[16]; chiar și banala « transparență a limbajului » (transpunere pe o treaptă+ traiectorie apropiată) este un fenomen de structura celor descrise mai sus; « etimologic, o *metodă* este un parcurs (Meta-Odos), o traiectorie mentală (s. n.) »[17].

2.3.3. « Creativitatea înnăscută /are/ la bază un *proces haotic* (s. n.) ce amplifică selectiv micile fluctuații și le modelează în stări mentale macroscopice coerente »[18], a căror trecere de la un nivel la altul, « decalajul, excursia spiritului în afara căii imediate, shifting-ul, factorul esențial al inovației »[19] este Kenningar-ul vizualizat de fractalul din ilustrația nr. 6.
Pentru Paul Souriau, procesul creativ este situarea provizorie într-un plan *paralel*, pentru saltul calitativ spre centru: (« pour bien penser, il faut penser à coté »), « *nu prea mult* » (s. n.), completează Moles; « trebuie să ai o viziune *leger* (s.n.) laterală, periferică. Atunci cîmpul conștiinței va conține două obiecte cu speranța vagă a unei combinări mentale », a sclipirii oximoronului, « trăsătura de geniu ».

2.4. « Gîndul — spunea Platon — este conversația pe care sufletul o are cu sine despre orice obiect »; dialogul motivează astfel creativitatea prin « substituirea enigmei fundamentale a lui Oedip « de unde am apărut? », care devine « de unde a apărut aceasta? »[20], un shifting.

2.4.1. Dar în conversația asupra obiectului de pe « treptele conștiinței », propensiunea centrului poate produce o coborîre « *foarte profundă în sine* » (s. n.) de unde și « spaima și rezistența[21] omului natural (. . .), angoasa în fața « coborîrii în infern », /în fața/ *atracției* (s. n.) fascinante »[22] pe măsură ce se îndreaptă spre adîncuri.
În schimb « trecerea este ușoară pentru acela care posedă simbolul »[23], deși « drumul este dificil (dûrohama) »[24] precum circumvoluțiunile traseului inițiatic de la BO-robudur, locul *copacului* sacru BO.

2.4.2. « Pericolul psihologic care survine aici este acela al *dezintegrării personalității în componentele sale funcționale/„formele simple"/: funcțiuni ale conștiinței, complexe, factori ereditari*, etc. » (s. n.)[25], recompunerea « sufletului-subiectul/făcîndu-se ca o/ „pseudo-entitate" »[26].

2.4.3. Într-o viziune indo(europeană), forțele—simțuri *circulă* între corp și obiectul hrană (grahya — „cel ce trebuie apucat"), iar actul alimentar al înghițirii (al unei coborîri în sine a obiectului) este menit să « hrănească și să susțină divinitățile panteonului interior care prezidează activitatea simțurilor sau chiar se identifică cu ele »[27].

2.4.4. Psihe-*analiza* greacă, o proiecție a funcțiilor fiziologice ale omului pathos-logic[28], aduce autonomie (prin interpretare — mythos) fragmentelor corpului compus *organic* din zei. Corpul și psihé-ul, împărțite în funcții, cum spune Herodot[29], au fost personalizate de *poeți*[30], transformîndu-se în zei-adjective, fie direct (gîndirea pură = Minerva), fie prin combinări psihomotorii (gîndirea și instrumentele = Hermes), soluție soteriologică a apropierii de centru.

2.4.5. Noua Mitologie, a Eroilor Tardivi, va completa nuanțat împărțirea simplificatoare, originară a Zeus-ului-Indra pluralist, pentru că Orfeu sau Oedip, personaje ale coborîrii în sine (Nekyia Odiseică) sînt acum zeități ale panteonului contemporan.

2.4.6. Nekyia spre centru prin creație conștientă este recognoscibilă pentru simplicitate. De exemplu, Platon, « mînat de *necesități geometrice* (s. n.) »[31] îl vede (o proiecție) pe « individ/cu/aceleași aspecte/ în suflet/ precum cetatea »[32], o « Republică interioară » cum o definea corect C. Noica; dar datorită « schimbărilor (. . .) *mici* » (s. n.) și unor « reacții identice / ajunge la un / ritm aproape mereu la fel » față de model, deși înlătură din « rețeaua cristalină » a centrului / sinelui / tot balastul de pathos « cît l-a istorisit Homer » (poetul), cu tot « tîlcul adînc »[33] pe care-l conține.

Acum funcțiile psihice au echivalent paralel (adică geometric: gîndirea pură = filosofii, etc.), « cetatea redusă la esențial, ar consta din 4—5 oameni »[34], iar « armoniile (. . .) din 4 tipuri, 4 diviziuni, 4 *reflectări în suflet* (s. n.) /care/ corespund intelectului pur », definind un spațiu de reprezentare cartezian care se regăsește la Le Corbusier sau Aldo Rossi.

2.4.7. « După Pitagora, sufletul este un pătrat »[35], „imagine a cristalului" pe care Jung o atribuie psihéului cu un centru definit, denumit de el „sine", figură caracteristică civilizației noastre introspective. Luna[36], astrul care *luminează întunericul* ar putea fi inspiratoare „sinelui pătratic" prin coincidența geometrică a celor 4 faze ciclice și a « istoriei patetice, ca și a omului »[37]. Pătratul înscris sau circumscris cercului lunar este diagrama Arcei, simbol funerar dar și regenerator asemenea astrului. Alăturarea, în iconografia alchimică, a Soarelui, exteriorul, și a Lunii, interiorul, sînt, în această excepție, o reprezentare a Timpului uman, a parcurgerii drumului spre sine, „peregrinatio" (4 puncte cardinale), precum călătoriile lui Osiris, Hercule, Enoh sau Hermes Trismegistos.

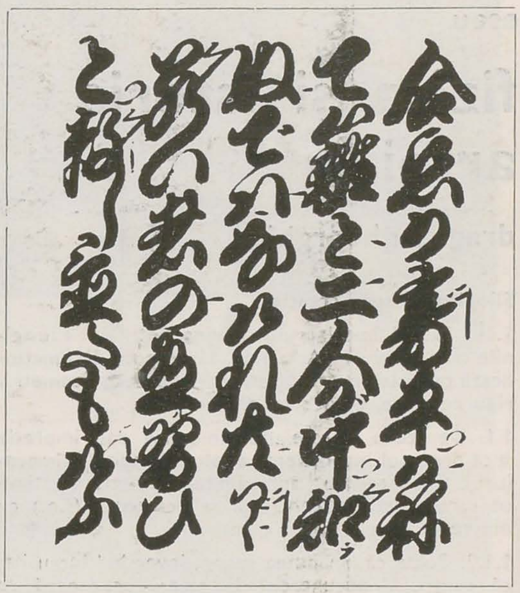
3.0. « Sistemul care prin trecerea timpului tinde spre repaos (. . .) și care are un atractor » poate fi deci modelul chimic mental al căutării prin creație a „sinelui", « immobile au centre même de son mouvement", „en dehors de toutes les choses »[38], care face ca « asemenea unei singure și aceleiași arte, oamenii să atingă scopul prin diferite metode »[39], cum spunea Zosimus în meta-limbaj.

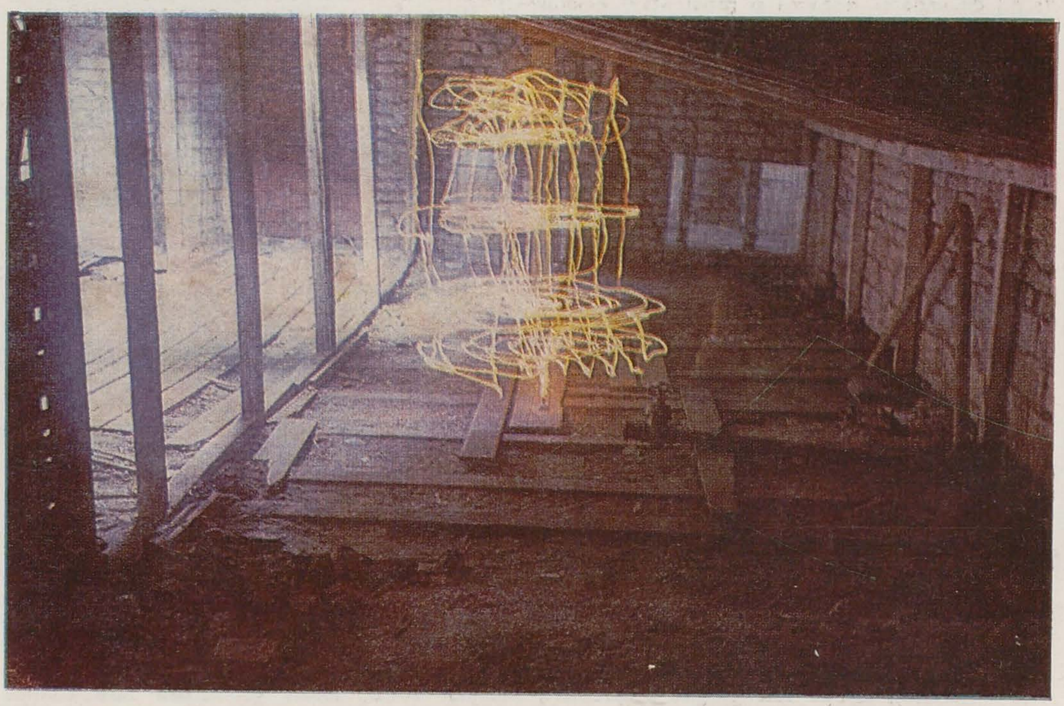
3.1. După ultimele descoperiri ale științei, deși pînă acum « cunoștințele sigure ne sînt refuzate »[40] și asemenea afirmației lui Xenofon: « Adevăruri sigure despre zei și despre toate lucrurile de care vorbesc eu, nu a cunoscut și nu va cunoaște nici un om », tragismul opțiunii definitive a oricărui gest creator, în căutarea sinelui, este atenuat de speranța unei viitoare repetitivități „l'éternel retour", avatar spre care tind spiritul și materia.

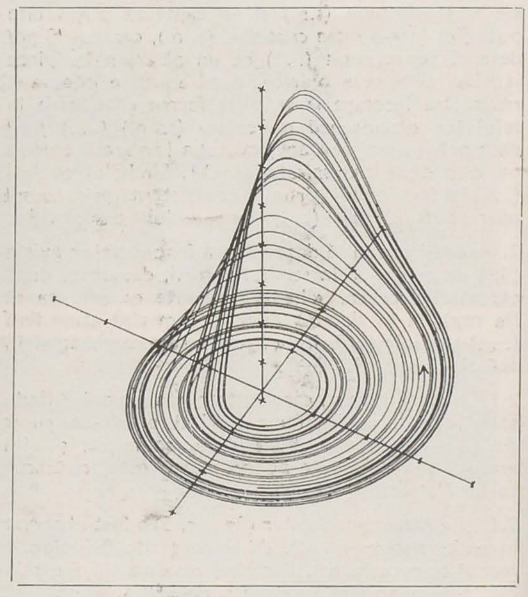
Macrosimbolurile solare—copacul și arca

(Exemplele și ilustrațiile ce vor urma, în sprijinul silogismului, se vor situa pe terenul mediu al gîndirii, arhitectura, aflată între artă și știință.)
Ciclurile arhitecturii europene sînt reprezentate de două simboluri solare repetitive, care derivă unul din altul: Copacul și Arca. Percepem astfel simbolic (Nietcenian)[41] atractorul Rösler, acum macromodel, ca pe un copac (la exterior), care conține o arcă, sau, într-o perspectivă inversă ca la G. Durand — un baston conținut în dinar. Apariția simbolului copacului[42] este legată de anii de activitate solară maximă, forma însăși fiind analogă cu materializările energetice.
S-a observat că epocile Copacului sînt caracterizate prin mișcări populare, frici colective sau momente de mistică și exaltare, catharsis colectiv.
Astfel, de la catari la beatnici, subconștientul colectiv a avut o stare tensionată în perioadele de „asianism", o « nevroză obsesională universală », după aprecierea lui Freud. Neliniștea irațonalului, de la foșnetul stejarilor oracularii la catedrale/» „KIRK »-ul celtic, de la Querqus, devenit Church »[43], Arcă/, la răsucirile trunchiurilor coloanelor care străjuiesc extazul, și pînă la palpitația structurilor Archigramului este, după cum o reprezintă și fitomitologia, mișcarea unei forme în transformare, aparținînd deci viului; de aceea arhitecturile Copacului au fost închinate zeilor sau Artei, noul lor echivalent.
„Cristalizarea", apropierea de „centrul atractor" a simbolului colectiv este o derulare, la altă scară a spațiotemporalității, a procesului de simbolizare a visului în inconștient. Repetarea fenomenului la fiecare sfîrșit de ciclu explică, în cultura europeană, reapariția pitagorismului de exemplu, perioade sub semnul Arcei, formă geometrică care conține (arceo) și ascunde. „Argha" — arcul de cerc, sesizarea rotației care se apropie de centru, simbol cosmic, monoxila, b-arca, galionul, pachebotul, ca și cazemata sau celula-de-locuit, sînt vehicule pentru Nekyia spre Centru, spre locul repaosului *ideal*.
Barca solară corbuseriană, sentimentul de arca-num de la Chirico, au reintrodus prin analogia perceptuală o veche imagine utopică funerară, aceea a „Insulei Morților".
Insula, locul unde se petrec toate utopiile de la Atlantida încoace, Münsterul din 1535, cu spaima Armagedonului, conțin un imens complex de negare conștientă a viabilității exteriorului, sînt « coborîre foarte profundă în sine ».
Istoria arhitecturii demonstrează, printr-un calcul simplu, că de la romanic și pînă acum s-au consumat patru cicluri „arboricole" complete, cu perioade descrescătoare la jumătate unele față de altele, despărțite prin perioade geometrice[44], ipoteză ce susține ideea existenței unei vibrații generatoare care influențează mentalul.
Istoria se prezintă deci ca o pendulare între macro și microcosmos, repetivitatea fiind în fenomen sau între fenomene.

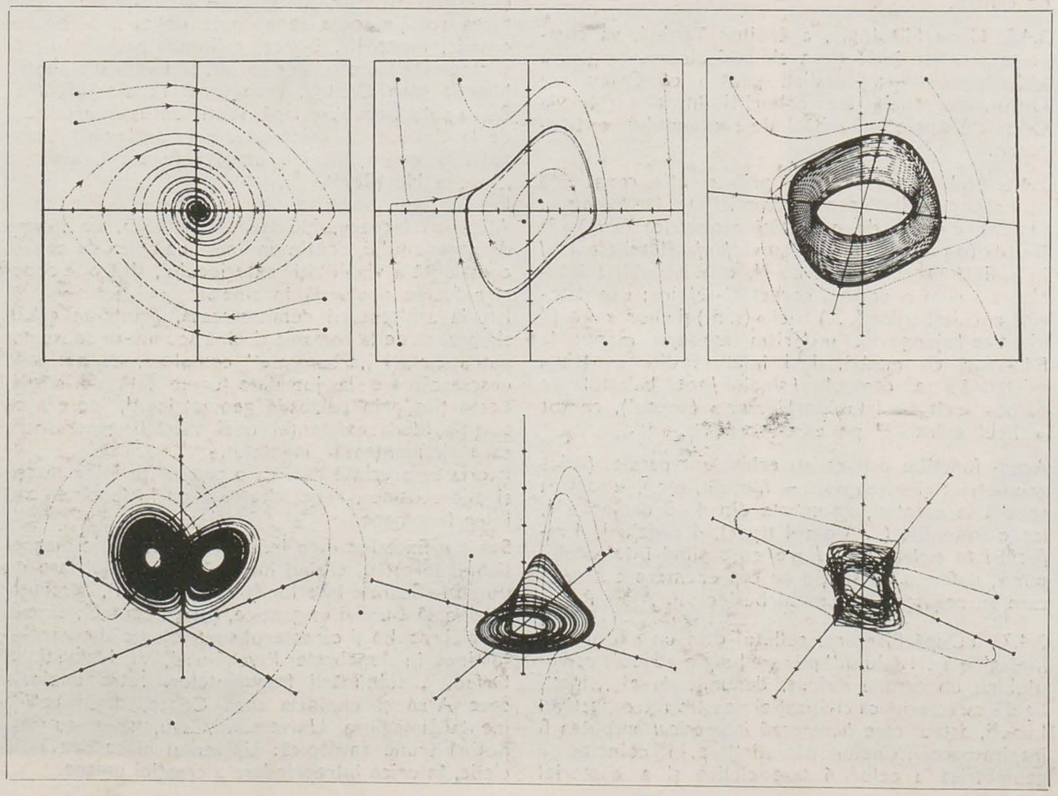
Soarele Exterior care influențează periodic magnetismul terestru, creînd imaginea Copacului, are un dublu în Soarele Interior (echivalat Lunii), percepția luminoasă a undei magnetice, (φως), centrul, sinele. De aici rezultă și caracterul soteriologic al centrului luminos în tenebrele Psyché-ului, al Nekyiei lui Orfeu, a sublimării fragmentelor. Între implozia spre Arcă și explozia spre Copac, omul reface mental imaginea Universului, sau, spus cu mai puțină trufie antropică: Universul ni se dezvăluie ciclic, în orice întreprindere a creației umane.

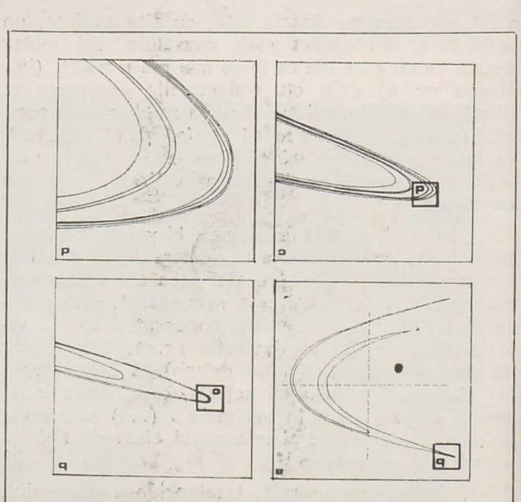


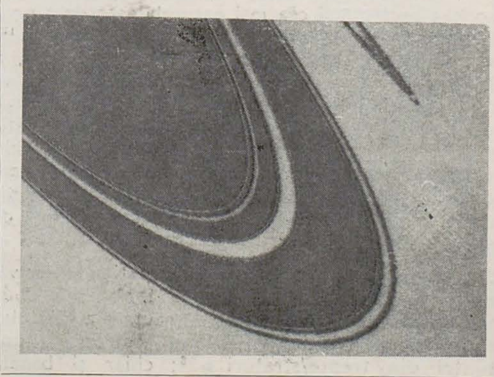




Loie Fuller dansînd
Partitură muzicală care se cîntă cu acompaniament de shamisen
Dan Mihălţianu, Experimente
Atractorul Rösler
6 tipuri de atractori: previzibili (sus) şi haotici (jos)
Pentru ca mişcarea să rămînă finită, traiectoriile trebuie să se plieze la infinit, de aceea « fractalii »-ii au o structură microscopică frumoasă (detaliul de jos)

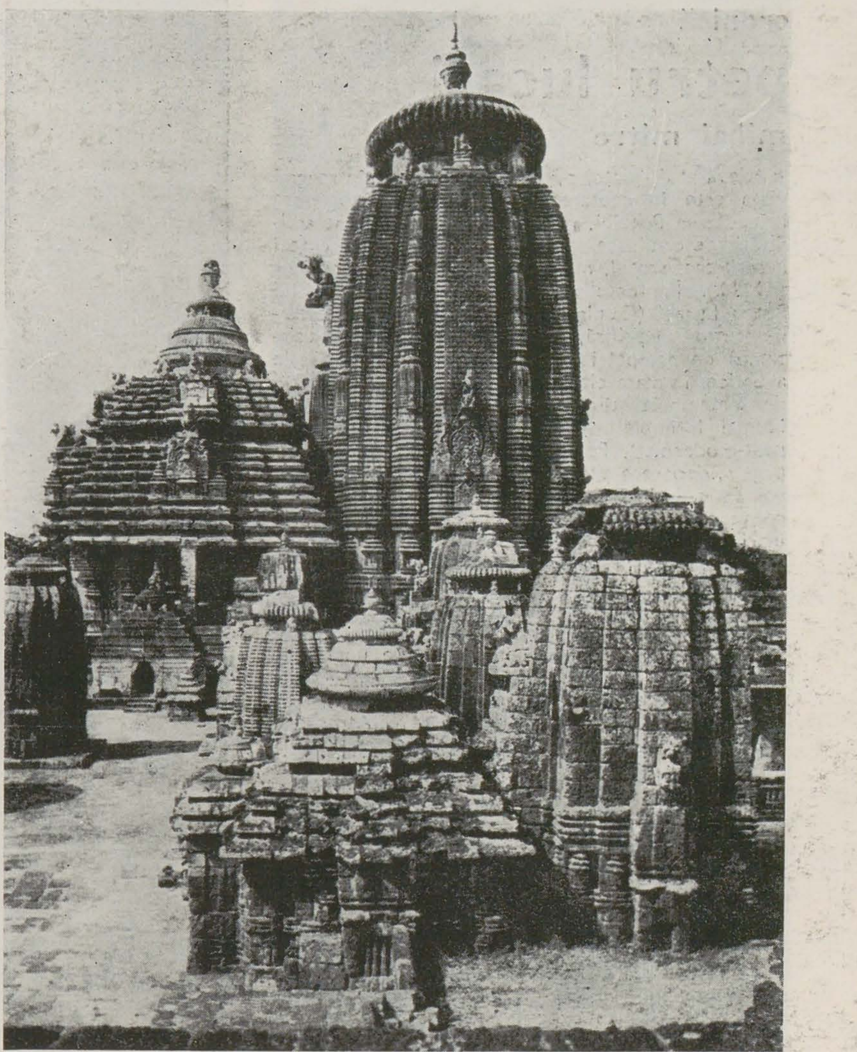


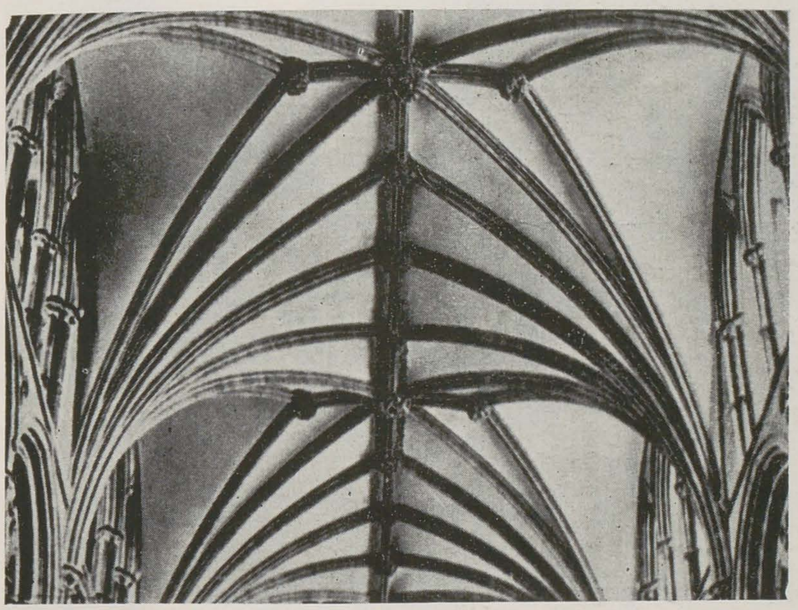


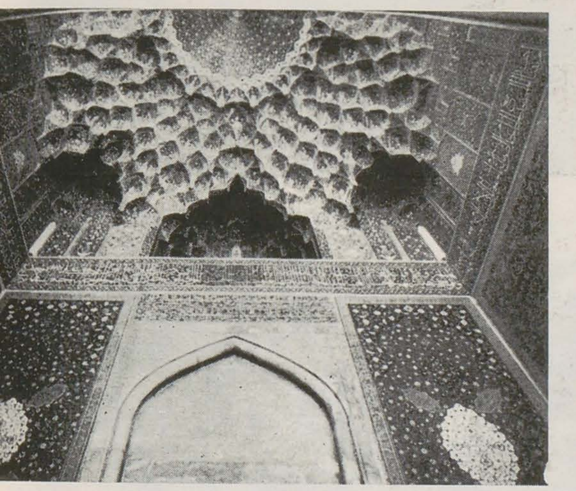


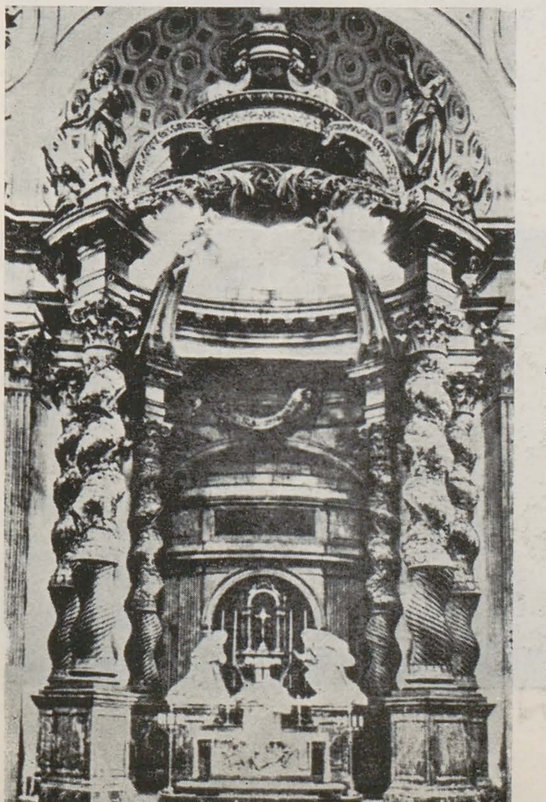
https://biblioteca-digitala.ro

Happening și land-art la Cîmpulung Moldovenesc
Bhubanesvar-Templul Lingaraja, Gangele de est, sec. XII
Catedrala din Lincoln, bolta navei, sec. XIII
Ispahan, moscheea Vineri
Val-de-Grâce, Paris, Fr. Mansart
« Javitis Center » (Pei & partn. — arh. James Ingo Freud), imagine a Arcei, prin transparența căreia se zăresc germenii noului avatar, precum homunculii închiși în corpurile de cristal din « Grădina deliciilor ».



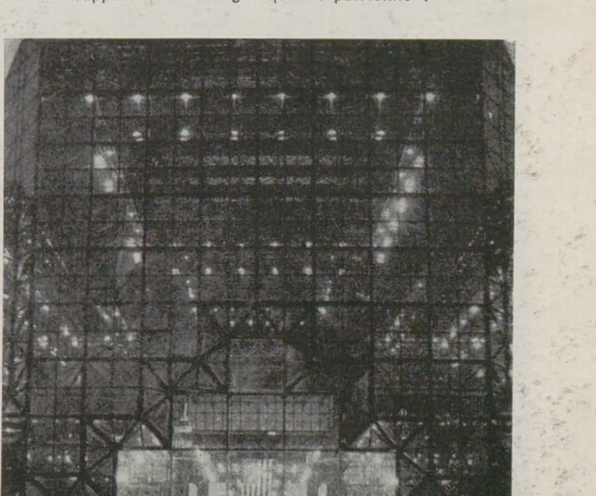






NOTE

[1] C. Jung — « Psichologie et alchimie », pag. 41
[2] C. Jung, op. cit., p. 285
[3] Crutchfield & co. — « Chaos », pag. 38 (in American Scientist, dec. 1986)
[4] Platon, « Republica », p. 311
[5] Crutch, op. cit., pag. 41 (am preferat să păstrez termenul original, în locul româneascului « atrăgător », asemănător cu « aimant » sau « atractant », folosit îndeosebi în etologie pentru a desemna apelurile sexuale. De asemenea « shifting » — (schimbare) netradus nici în textele franțuzești, l-am considerat ca pe un termen intrat deja în limbajul modern.
[6] idem, pag. 43.
[7] idem, pag. 41
[8] idem, pag 45
[9] C. Jung, Psich, pag. 8
[10] idem
[11]. idem.
[12] M. Ghika — « Le nombre d'or », p. 155
[13] C. Jung — Psich, p. 292
[14] J. L. Borghes, « Cartea de nisip », p. 77
[15] idem, p. 100
[16] A. Koestler, « The Act of Creation », p. 154
[17] idem, p. 70
[18] Crutch, p. 49
[19] A. Moles / R. Caude — « Créativité et méthodes d'invention » p. 67
[20] idem. p. 69
[21] « Vîrsta eroică » a devenirii umane, intercalată succesiunii degradării « alchimice » a materiei (aur, argint, bronz, fier sau Krta, Creta, dvâpara, Kali), este o încercare de « rezistență în proiecția « coborîrii », transpusă istoriei. După Jung, alchimistul Zosimus « poseda o filosofie (. . .) căreia *îi proiecta ideile de bază în materie* » (s.n.). Proiecția psihologică este « un proces preconștient care nu acționează decît atunci cînd este inconștient ».
[22] Jung—Psich, cap. « Les conceptions du salut dans l'alchimie », p. 430.
[23]. Mylius, « Philosophia reformata », p. 260.
[24] M. Eliade, « Le mythe de l'éternel retour », p. 30
[25] Jung, Psich, p. 430.
[26] Wittgenstein, « Tractatus » (5.5.4.2.1.)
[27] Brahad aranya — Upanisad, V, 9, 1, și Aitareia-Upanishad I, (în S. Al. George — Filosofia indiană în texte, p. 112)
[28] « . . . sentimentele erau numite de preferință pasiuni, pathos, adică erau consemnate din capul locului *patologiei*, spitalului (. . .) sau chiar *direct infernului* (s.n.) / o coborîre (n.n.) /. In al doilea cerc al Infernului său, Dante pune creaturile pasionate ». J. Ortega y Gasset (în « Eseiști spanioli », p. 232).
[29] E. R. Dodds — « Dialectica spiritului grec », p. 34.
[30] Referindu-se la Homer, Dr. Bowra afirma că « zeii lui sînt o invenție încîntătoare și hazlie a poeților » (în « Tradition and design in the Iliad », p. 222).
[31] Platon, « Rep », p. 246
[32] « Brahma, considerat / ca centru (n.n.) / în om (. . .) este numit Purusha, pentru că el *locuiește* (s.n.) în individualitate (. . .) ca într-un oraș (puri-shaya). Această explicație a cuvîntului Purusha nu trebuie să fie privită ca o derivare etimologică; ea provine din Nirukta, adică dintr-o interpretare care se bazează pe valoarea simbolică / paralelă (n.n.) / a elementelor din care cuvintele sînt compuse (. . .) care nu era în întregime necunoscută de greci, putîndu-se găsi exemple în/ dialogul / ''Cratil'' de Platon » (în R. Guénon — « L'homme et son dévenir selon le Vedanta », p. 47).
De asemenea este interesantă similitudinea dintre textul Bhagavat-Gitei și al Apocalipsului (XII, 23) care tratează tema cetății interioare iluminate. « Purusha este / de asemenea / (n.n.) reprezentat ca o lumină (jyotis) » idem.
Ca argument științific la iluminarea « centrului » a se revedea paragraful despre perceperea fenomenelor electromagnetice în « Imaginile cristalului » (Arta nr. 11)
[33] « sau în traducere tîrzie ,,alegoric,, / adică strat paralel (n.n.) » P. Cornea
[34] Platon, Rep., p. 148
[35] Idem, p. 430
[36] « S-ar putea spune că Luna e mama *pluralului* (s.n.) Regăsim aici aceeași noțiune a *divinității plurale* (s.n.) » în G. Durand — « Structurile antropologice ale imaginarului », p. 355)
[37] M. Eliade, « Traité », p. 142
[38] P. Valéry — «L'âme et la danse », p. 67.
[39] O experiență revelatoare în acest sens a fost pentru mine happening-ul pe care l-am « declanșat » în tabăra de la Cîmpul Lung Moldovenesc (iulie 1986 — ilustrația nr. 7), unde participanții au realizat spontan, în mijlocul naturii, lucrări cu un vădit caracter « istoric » sau mai corect « pre-istoric ». Moles remarca « asemănarea artei corporale cu (. . .) Misterele », identitatea formelor de expresie. (O ilustrare detailată a evenimentului se găsește în revista « Arhitectura » nr. 6/1986)
[40] K. Popper — « Logica cercetării », p. 68
[41] « La Delfi, cultele lui Dionysos și Apollo erau suprapuse, confundate chiar » (în E. Rodhe — « Psiché »).
[42] « Am putea pune dezvoltările spiralate / ale simbolului (n.n.) / în paralel cu procesele de creștere a plantelor (. . .) cu atît mai mult cu cît motivul plantelor (arbori, copaci, etc.) apare frecvent în vise și imaginație (. . .) » (în Jung — « Psich. », p. 41)
[43] Sir J. Lubbock — « Les origines et la civilisation » 1881
[44] Datele prezentate sînt anii construcției unor monumente de arhitectură considerate reprezentative pentru delimitarea perioadelor: (1150—1390), 1630—1750), (1850—1910), (1940—1970) sau 240—120—60—30. Despre acest studiu de istoria arhitecturii europene, René Huyghes ne scria: ''votre étude a retenu ma plus vive attention: il y a là des rapports de formes frappants dans la ligne qui me passionne''.



https://biblioteca-digitala.ro

cronică

petru lucaci

mihai mitre

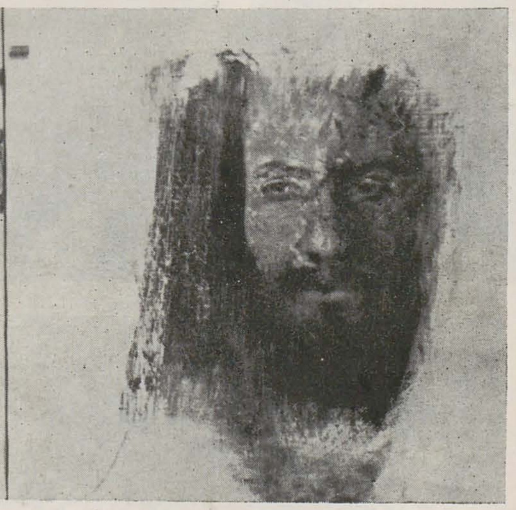
« Adevăratul pictor », scrie Valéry, « întreaga-i viață este în căutarea picturii; adevăratul poet în căutarea Poeziei, etc. Căci acestea nu sînt activități determinate. În ele trebuie să-ți creezi *necesitatea, scopul, mijloacele* și pînă și *obstacolele* » (s.M.M.). În toate aceste privințe, expoziția lui Petru Lucaci (Căminul artei, etaj) poate fi considerată o surprinză, fiindcă ne contrazice « sistemul de așteptări » bazat pe antecedentele sale artistice. În afara cîtorva mijloace (ele țin, se pare, de « memoria mîinii ») totul s-a modificat.

Numai întîmplător (dat fiind elanul recuperator post-modernist), Petru Lucaci apare foarte « à la page », deoarece programul său este cel mai curînd romantic, iar un citat din Novalis conține o foarte convenabilă « descriere » a picturilor lui: « În mari imagini colorate se avîntau percepțiile simțurilor sale; el auzea, vedea, pipăia și gîndea totodată . . . ».

Petru Lucaci expune variațiuni — unele cu rostul de preparative, de învățături preliminare, discernabile prin mai mica dimensiune — ale unei *alcătuiri simfonice* pe un singur motiv: Adam — omul primordial, despărțit (compozițional, se înțelege) prin Pomul Cunoștinței binelui și răului, torsadat, desigur, de Șarpele inteligenței de esență satanică — și Eva, « cea care dă viață », adică tocmai meditația lui personală despre izgonirea din Eden și despre emanciparea omului pe pămînt prin *setea de cunoaștere.*

O experiență de viață, pe care și Michelangelo și-o « trece » în sonete (« Un chip frumos mă-nalță și-mi iau zborul !) Nu știu o mai aleasă desfătare; / prin el urc viu la spiritele rare / e-un har cum n-are altul muritorul / Creatul consunînd cu Creatorul / Pot eu fi pus sub acuzare / Că-ador o nobilă înfățișare / Și-i văd într-un concept divin izvorul? » se interferează cu experiența de *cultură artistică*. Găsim aici, credem, un exemplu de *imaginație productivă* în sens romantic, pentru care a iubi înseamnă a participa la viața eternă a universului, a găsi comunicarea ce depășește timpul.

Nu este exagerat a se spune că programul romantic, la care participă acum, prin pictura lui, Petru Lucaci, presupune o *artă totală* ce are caracterele unei uriașe *arte combinatorii* (în care încape absolut orice), ca *efluviu de artă sintetică* superioară, ce



https://biblioteca-digitala.ro

admite, se înțelege, chiar unirea contrariilor (a se vedea modul în care Petru Lucaci acordă atenție, din punct de vedere pictural, unor calități subtile, situate la limita inefabilului, precum « tăcerea luminii » și « noapte metafizică », prin halouri care pot intra în conflict cu alte arii spațiale, sau ca expansiuni într-un loc gol, în sensul « golului de putere », ca disponibilitate a unui spațiu care și-a pierdut centrul de iradiere).

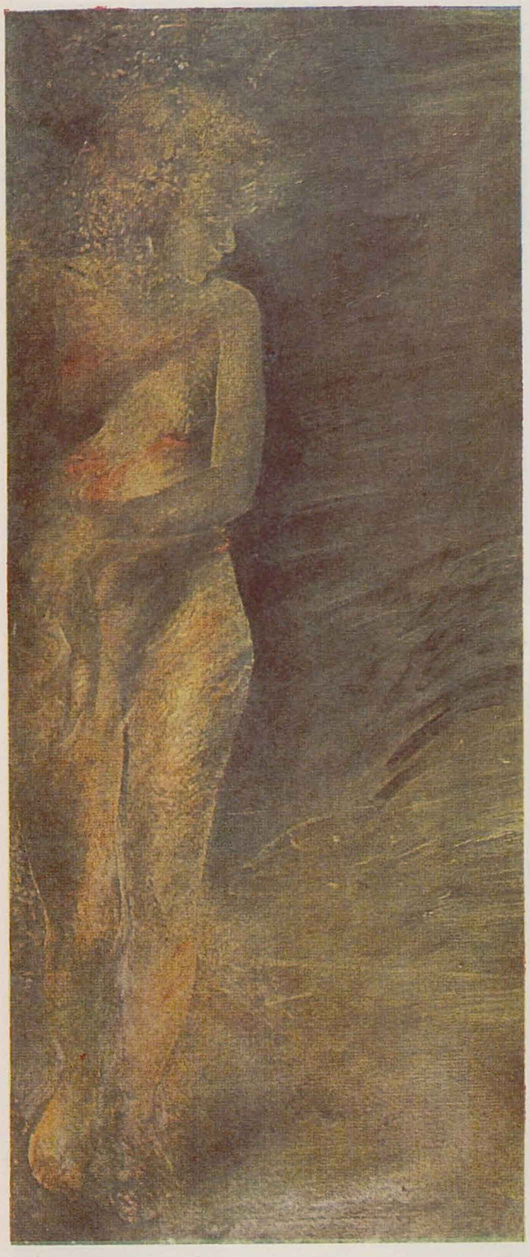
Aspecte precum curgerea, circulația, fremătarea, sînt — din punct de vedere pictural și conceptual — momente cu totul remarcabile, ce se referă la *totalitatea* universului ca osmoză și la o generală topire în fluxul vital.

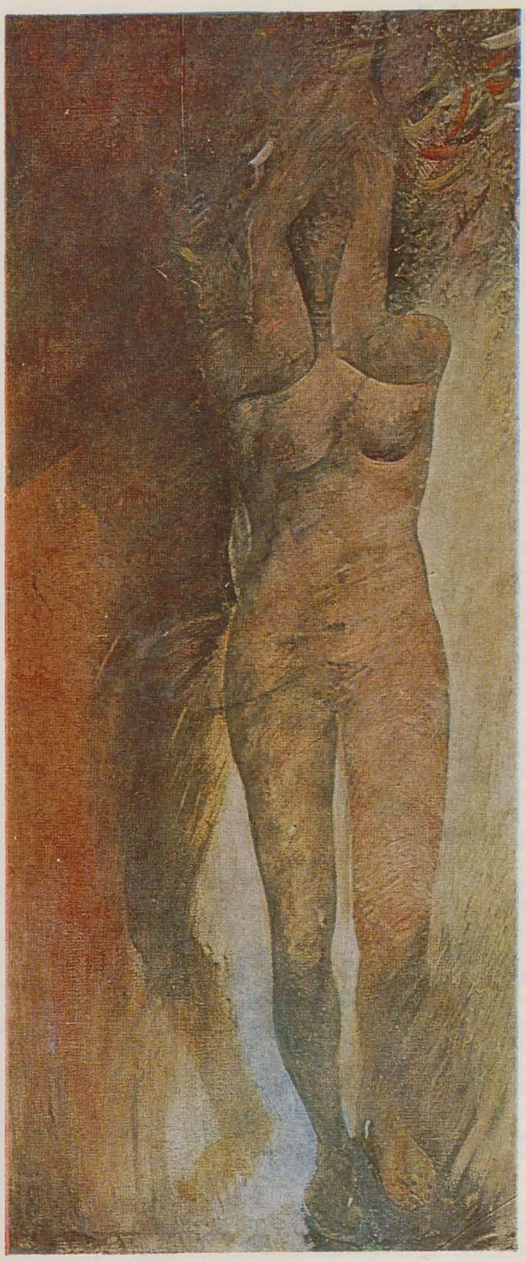
În gîndirea lui Petru Lucaci, mitul adamic este un motiv complex ce suportă « virarea » spre mitul prometeic, tot așa cum cunoscutul gest al Evei are și un caracter sapiențial, fiind legat de sacrificiul cunoașterii și de numeroasele obstacole în calea ei.

Se cuvine să observăm că Petru Lucaci este atent și la suprarealism, în sensul în care suprarealismul este limita extremă a romantismului, ca nostalgie a activității deificatoare a omului. Cu alte cuvinte « Eva » lui conține și idealul femeii pavăză — călăuză — influență (Diotima), dar și, ca la Breton — al femeii—copil—vrăjitoare, « mediatoare a naturii și reînnoirii ».

Pentru Petru Lucaci pasiunea căutării nu se încurcă în divergențele stilistice provocate de nostalgia « marii picturi », de cei vechi care s-au ocupat de « Adam și Eva », de la Dürer la Hans Baldung Grien sau de artiștii care îl interesează (în mod special Leonardo, Michelangelo, manieriștii, ca exemplu de « invențiune în înlănțuire » — spre sfîrșitul secolului XVI, teoreticianul orb Lomazzo aducea chiar ipoteza unei reprezentări supreme a subiectului adamic avînd desenul lui Michelangelo și Rafael, coloritul lui Tizian și Correggio, proporția lui Rafael).

Cuvintele lui Alfred de Musset (« Ceea ce era nu mai este, iar ce va fi nu este încă ») pot fi iar evocate, iar personalul program de sorginte romantică a lui Petru Lucaci poate fi o soluție foarte potrivită.





p. 26

« Monade »
Triadă
Meditație

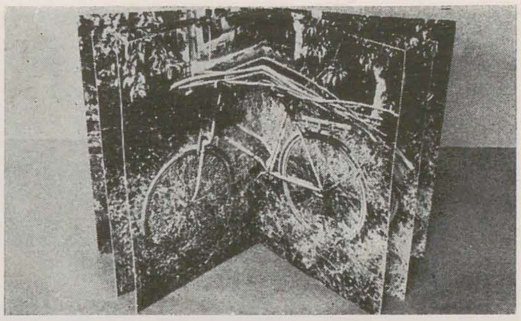
p. 27

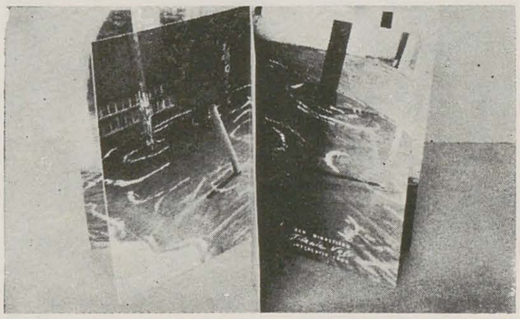
Dialog (fragment)
Studiu
Izgonirea
Ipostaze

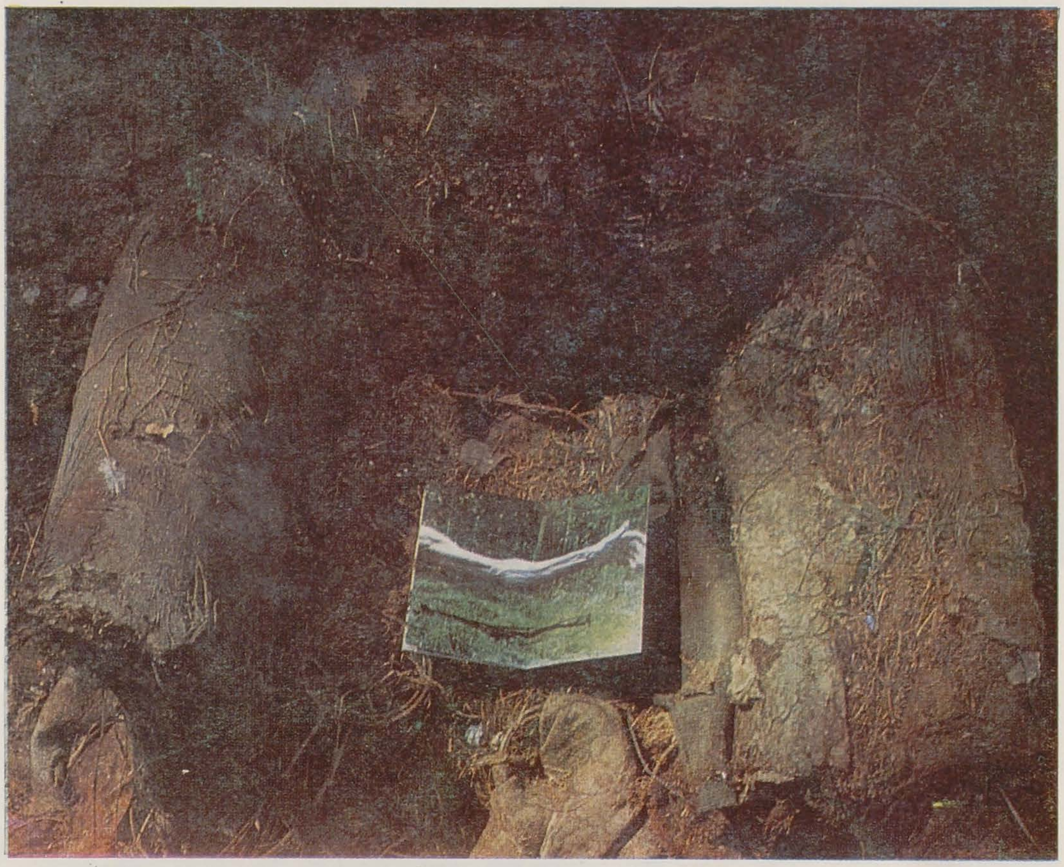
https://biblioteca-digitala.ro

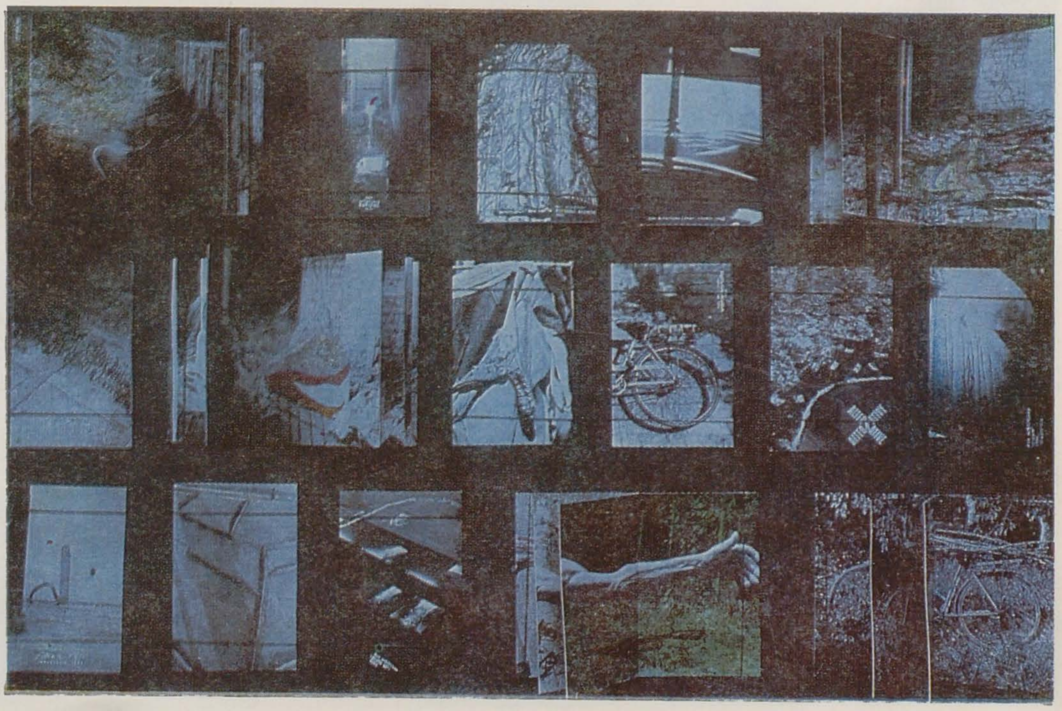
dan mihălțianu

mihai ioan







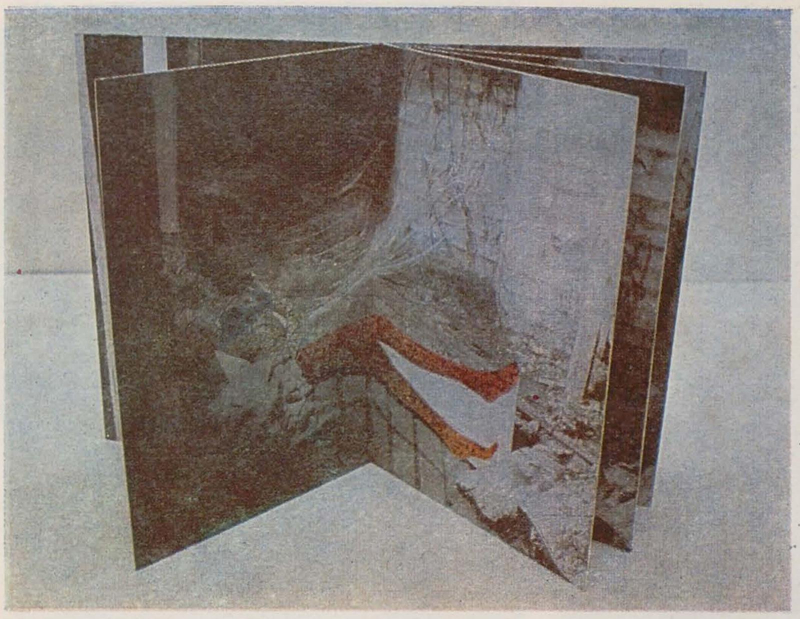


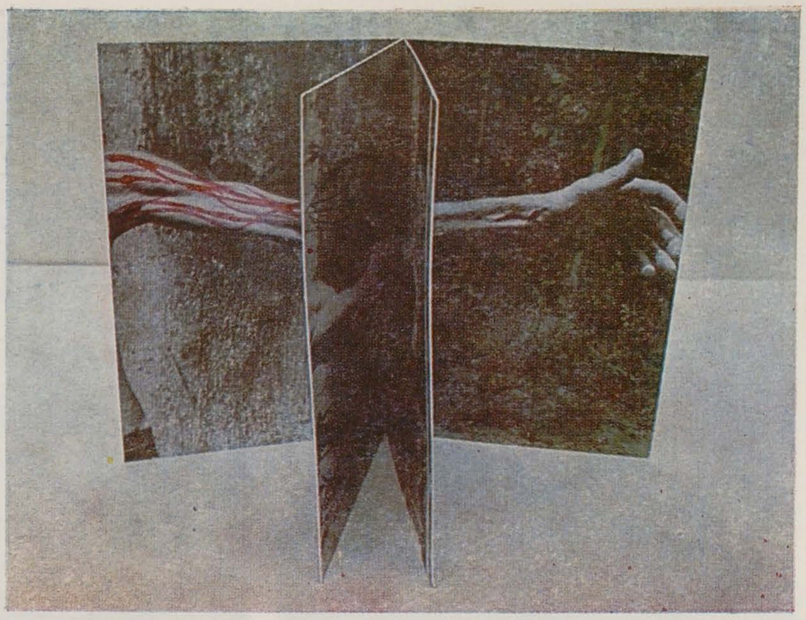
Faptul că artistul și-a orientat de la început căutările către o zonă recent afirmată a experimentului artistic nu se datorește dorinței de sincronizare facilă și grăbită cu o actualitate mobilă, ci unei convingeri dintre cele mai personale. Este convingerea că astăzi, la peste jumătate de secol de la consumarea avangardei istorice, nu te mai poți apropia de unelte cu inocența cu care, de pildă, pictorul veacului al XIX-lea ieșea în peisaj. Simțind adesea nevoia de a interoga însăși natura profundă a îndeletnicirilor sale, artistul încearcă să definească arta ca atare, în globalitatea ei, pentru a înțelege și a-și legitima în felul acesta demersul propriu. Din fapt muzeal înconjurat de propria ei utopie, arta tinde să devină, într-un asemenea context, mai curînd act vital, document al unei atitudini, multiplicînd referințele la lumea tangibilă, fizică sau socială, a experienței cotidiene. Dan Mihălțianu a pornit, cu spirit metodic și cu o prudență de bun augur, prin a cerceta modalitățile iluziei în spațiul imaginii bidimensionale, folosind o tehnică apropiată de fotorealism. Apoi, de la aparența lumii vizibile, el a trecut la studiul unor suprafețe și secțiuni, al unor texturi și structuri ale acesteia. Deși un conceptualism difuz stăruie în aproape toate propunerile sale, el nu e nici un *concettist* în sensul tradițional al cuvîntului căci atitudinea sa e de distanțare maximă față de poziția artistului omniscient, care manevrează vizibilul cu sentimentul de a-l domina rațional. El încearcă, dimpotrivă, să se supună vizibilului, să-i « imite » cu modestie și discreție ritmurile, structurile, respirația lăuntrică. De aici, recursul frecvent la fotografie și la efectele obținute prin mișcări simple ale obiectivului, sau, repetarea monocordă, ca o incantație, a unor fragmente de texturi ce amintesc experiențele grupului francez *Supports/Surfaces*. De aici, reprezentările de materii reale sau imaginare, ca un fel de catalogare a elementelor, preliminară punerii lor în operă, amînată la nesfîrșit pentru simplul motiv că diversitatea lumii îi pare artistului mai imediată, dacă nu cumva mai reală, decît unitatea ei.

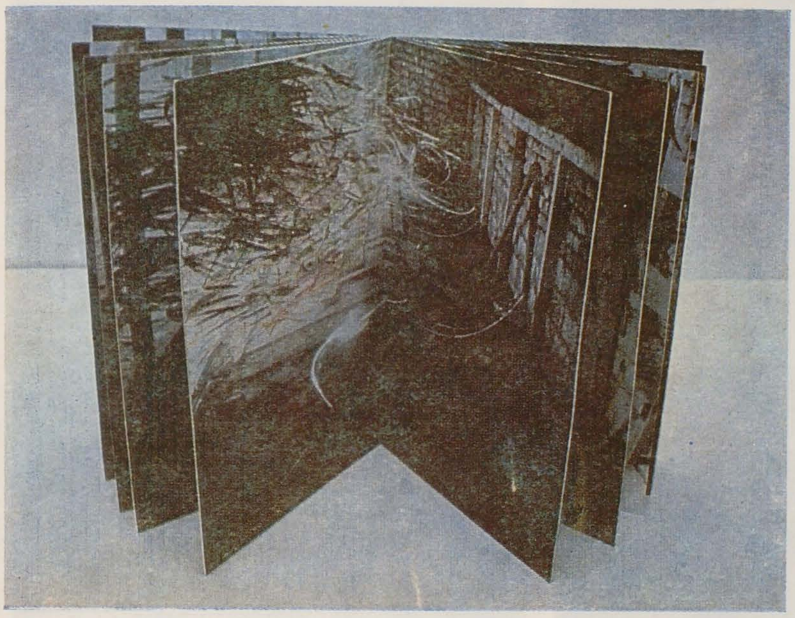
Căutînd o identificare de substanță cu lumea fenomenelor trăite și confruntat cu riscul de a pătrunde într-un domeniu al demonstrației didactice, Mihălțianu s-a apropiat treptat de categoria artistică a instalațiilor și a acțiunilor situate, ca atmosferă, undeva între minimalism și « arta săracă ». El accentuează aici contrastul dintre ambianța precară, dată de folosirea unor materiale « umile » — ambianță ce dobîndește însă, prin fotografiere, un mister aproape tarkovskian — și un « liniarism » diafan, obținut, nu o dată, prin efecte de lumină. Impresionează din nou extrema economie de mijloace, însoțită de refuzul abstractizării sofisticate, chiar în cazul unor teme ce ar putea să acuze aspectul speculativ, din categoria « oglinzii ».

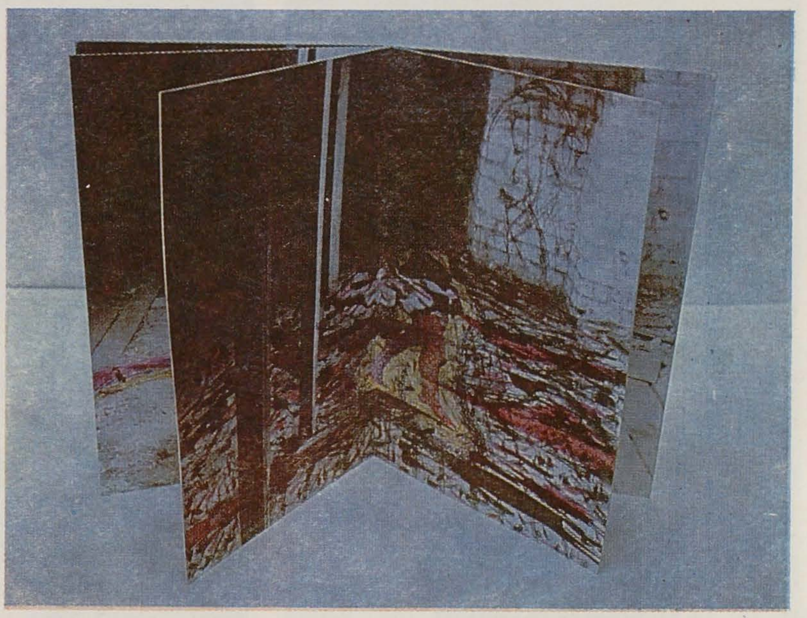
Ieșirea din cadrul imaginii plane nu a constituit însă, pentru Mihălțianu, un gest definitiv. Caracteristic pentru artist este, mai recent, tocmai frecventa re-transpunere în bidimensional — și să adăugăm, în spirit neoexpresionist — a unor acțiuni sau instalații pregătite anterior cu minuțiozitate. Funcționează aici, se pare, un proces invers celui obișnuit în transpunerile tradiționale: un ansamblu spațial e folosit ca punct de plecare pentru un desen, o gravură sau o litografie, acestea din urmă constituind nu schițe, ci opera finită. Premiul II pe care Dan Mihălțianu l-a obținut în 1987 la importanta Trienală de gravură de la Grado a confirmat interesul pe care-l pot suscita astfel de interferențe. Lor, Mihălțianu le-a adăugat mai recent o suită de « cărți » de artist, alcătuite din fotografii după diverse instalații, unele prelucrate prin intervenții grafice. Ele sînt dominate de o sensibilitate anticalofilă, de gustul transfigurărilor paradoxale, în spiritul unui neo-realism poetic ferit de extravaganțe, atunci cînd este vorba fie de temele agresiunii și violenței, fie de experiențe la limita fantasticului, temperate prin ironie.

https://biblioteca-digitala.ro









călin dan

1. Dubla întîlnire. Încă de la prima sa expoziție personală, Dan Mihălțianu se așeza în fața publicului într-o îndoită atitudine, de prospectare și de comentare a posibilităților imaginii. Simeza suporta deopotrivă desene și fotografii, desene / fotografii și fotografii agresate grafic, amestec și pendulare ce dovedeau o natură estetică și un intelect reflexiv, căutînd mobilul și mobilizarea într-o anumită energie frustă a materiei, dar și într-o anume politețe inerțială a concretului, ce se lasă prins și chiar modificat. Ochiul și mîna nu erau suficiente artistului pentru o explicație a interiorității sale; el avea nevoie și de o exterioritate violentă — a imaginii fotografice — pusă, paradoxal în aparență, nu în slujba clarificării demersului plastic, ci reușind o ocultare, prin îmbogățire, o complicare benefică a discursului.
Modul cum fotografia se insinuează în complexul mesajelor sale vizuale, felul cum transparența ei semantică opacizează semiotica imaginii pînă la o completă închidere, lăsînd privitorului truda contemplării și eventual plăcerea revelației bruște, perpetuarea încăpățînată, revenirea unei imagini în alte și alte contexte, ca o surpriză a reiterării și ca un refren abscons, toate pledează pentru această complicație care este funciarmente reală și nicidecum jucată — fapt dovedit de principiile coerenței și absenței, care guvernează orice demers al artistului.

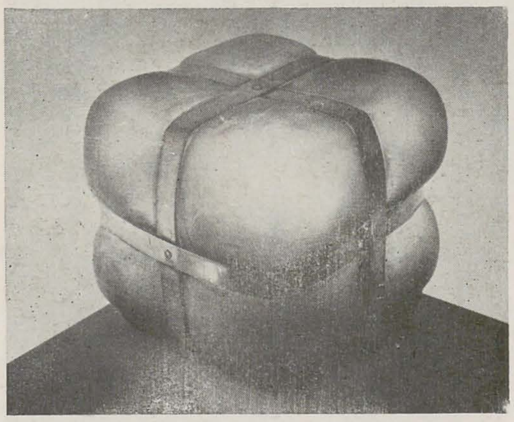
2. Despre timp. În planul concretului, rememorarea induce inadecvarea, ruptura, nefirescul unei resuscitări ce nu are valoare de prezență, deci eficacitate. De aici melancolia. De aici melancolizarea vădită a fotografiei ca artă a unui spațiu absent; privitorul se lasă absorbit de realul imaginii și suferă o insatisfacție. Artistul, în cazul acesta, controlează iluzia printr-o apetență pentru obiectualitate: o suprafață fotografică este pentru Mihălțianu deopotrivă o adîncime — un sorb dioramatic, o iluzie și o volumetrie precisă, un obiect, o carte. Calitatea obiectuală e tocmai cea care permite extrema mobilitate a fotografiei, omniprezența ei în arta sa, compunînd și recompunînd ecuații și permutări de semne, constituind și distrugînd un fel de puzzle al unor acțiuni imposibil de localizat în timp și spațiu pentru că omniprezente. Tehnica este a acumulărilor lente, aparent întîmplătoare uneori. Rezultatul așteptării sînt aglomerări de imagini, depozite, semne, gesturi imobilizate de camera fotografică. Personajul însuși are un imobilism oriental, o chietudine și o lentoare a gesturilor. Totul maschează un comportament proiectiv, o tenacitate a demersului de durată. Economia gesturilor implică o savurare a timpului în trecerea sa și, deopotrivă, un cult al eficienței, un dispreț pentru inutil. Orice gest, orice detaliu existențial poate conține esența artisticității, poate fi investit cu valoare simbolică și introdus în coerența unui discurs. Un principiu al continuității, al neîntreruptei trăiri în zona intelectului volitiv, ce consumă neîncetat nu existența în contingent ci aspirația spre operă.

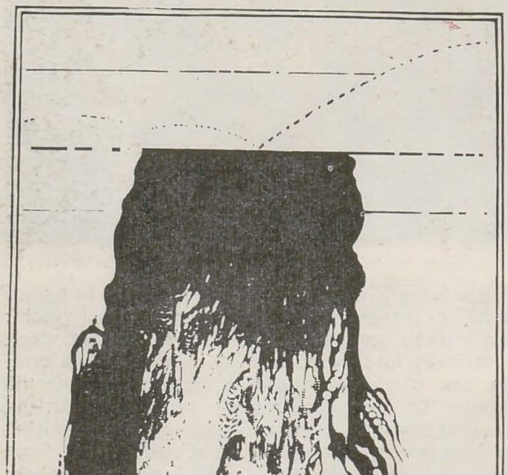
3. Deplasări de spații. Fotografia este un fel de loc procustian, o probă obligatorie la care sînt supuse toate categoriile demersului vizual. Înspre fotografie se îndreaptă instalațiile *(Canal grande, Titanic vals, Alternative, Golem, Cascada)*, performanțele *(Comunicare)*, happeningurile *(Lumină și materie)*, din fotografie vin xeroxurile, foto-litografia, desenele și gravurile cu inserturi foto-xerox etc. Opera lui Mihălțianu se constituie printr-o continuă rememorare, printr-o neîncetată autocontemplare în contexte noi. Artistul animă spații, apoi le deplasează, interferîndu-le. Lucrările ajung la un moment dat un fel de acumulări stratigrafice, în care etapele mentale se aștern cu limpezime, într-o compactitate finală desăvîrșită. Deplasările inteligenței lui Mihălțianu sînt circulare; în căutarea soluțiilor, cercetarea sa anexează superficii problematice succesiv mărite, revenind însă, constant, în punctele referențiale. O instalație devine fotografie, apoi desen, pe urmă pictură animată de colaje fotografice. O altă instalație dizolvă în oglinzi acvatice fotografii ale unor acțiuni mai vechi; din întregul ansamblu nu va rămîne, evident, decît o serie de fotograme. Această mise en abîme este, de fapt, o mise en doute, o permanentă și fertilă îndoire de sine. O dezbatere solitară. Mihălțianu practică un soi de poverism al conceptelor, permițînd aceleași teme și imagini, jucîndu-se cu cîteva morfeme pe care le pune în alte și alte lumini simbolice; artistul se dovedește un virtuoz al limitării, un concentrat.

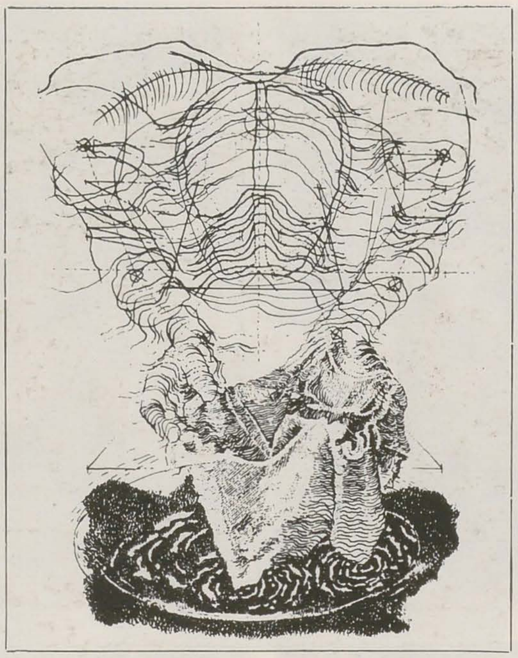
4. Dincolo de formă. Spontaneitatea unor reacții la stimuli culturali, ca și o anume ingeniozitate în animarea nimicului, a întîmplătorului, se apropie de comportamentul creativ al copilăriei. Este, de altfel, zona psihică spre care ne îndreaptă cu asiduitate simbolistica iconografiei lui Mihălțianu. Multe imagini cultivă în privitor senzația unui derizoriu formal, a unei explorări aleatorii.
Elucidarea dilemelor « funcționale » ale operei se poate face printr-o operație de distrugere-refacere-regenerare, printr-o echivalare a mythos-ului sacrificării. Coborîtă în planul unei materialități conjuncturale și ușor comice, acțiunea are în ea ceva detașat ironic și în același timp speculativ; artistul încearcă puterea de rezistență a miturilor și, simultan, capacitatea re-creativă / speculativă a privitorului, gradul său de inerție culturală. E vorba, simultan, și de o verificare constantă a propriilor soluții. Cea mai demonstrativă lucrare rămîne, în acest sens, *Alternative:* folosind piese dispersate din instalații anterioare *(Golem, Titanic Vals, Canal Grande)* precum și « martorii » unor acțiuni, Mihălțianu realizează un ansamblu extrem de dens, turbulent, de o urîțenie coercitivă, obligînd percepția la eforturi deliberative. Protagonistul acestei instalații-dezbatere este tot fotografia, a cărei risipire prin labirintul obiectului dă senzația de familiaritate liniștitoare. Imaginile disparate încep să constituie coerența unui alfabet. Prin salturi procedurale, artistul ajunge să impună despre sine o imagine coerentă.

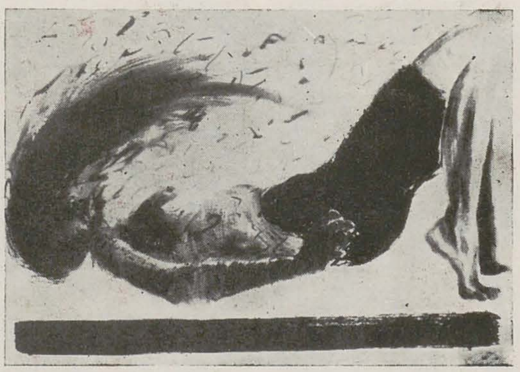
https://biblioteca-digitala.ro

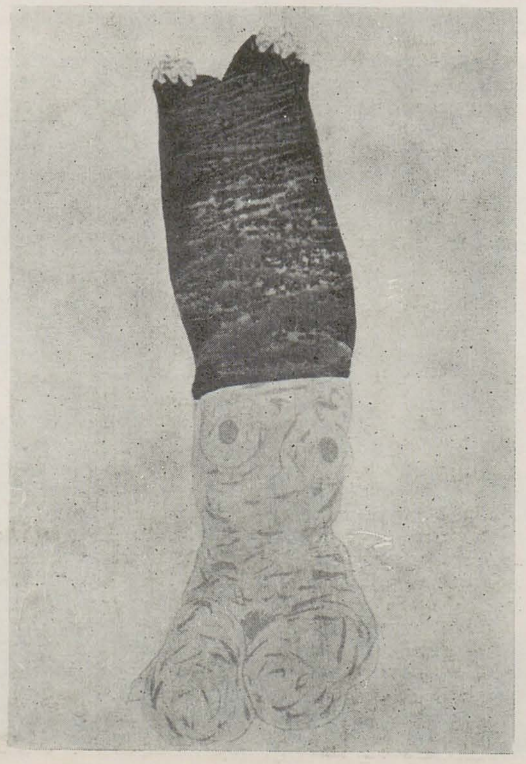
jurnalul galeriilor

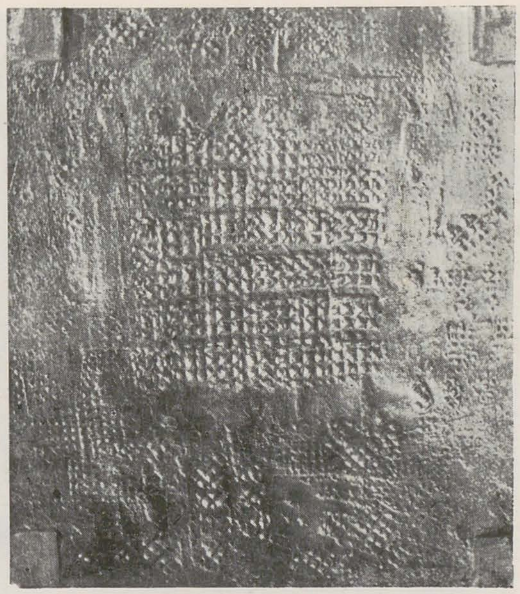








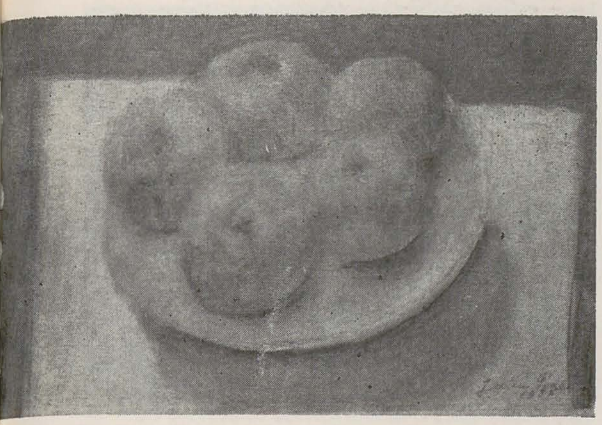


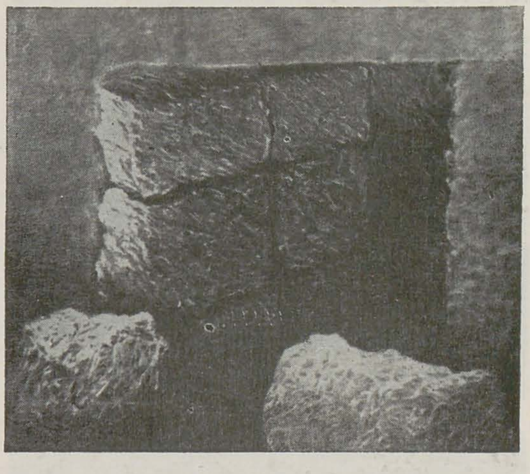
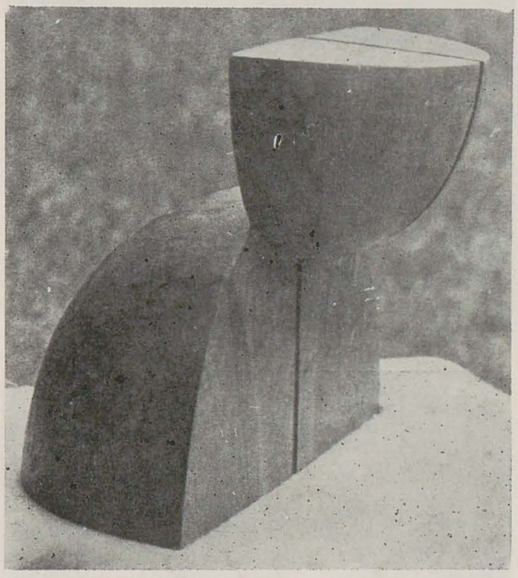
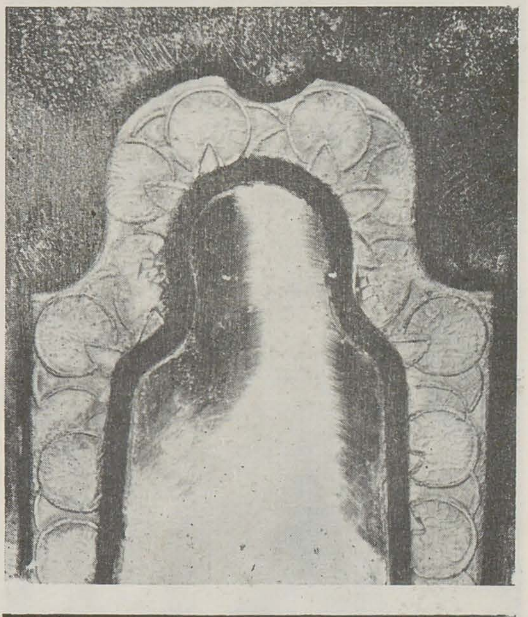
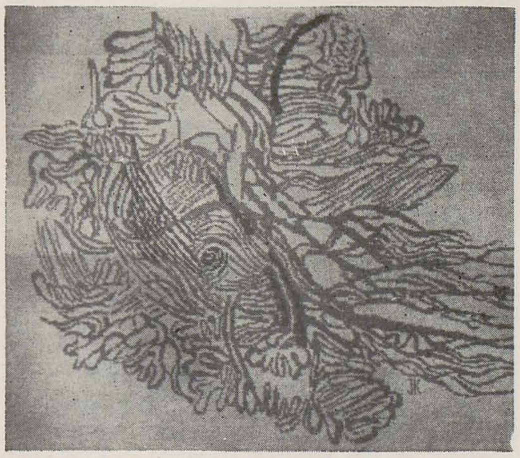
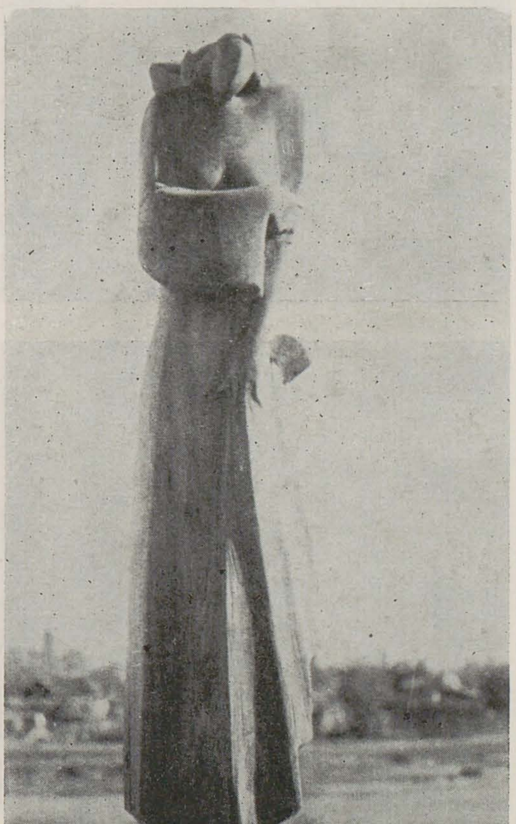


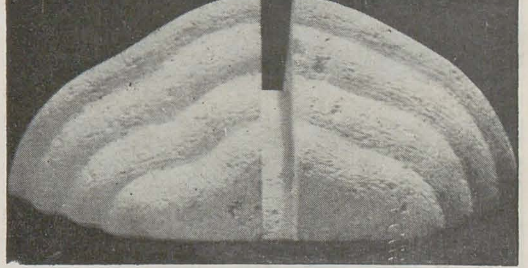
(pe coloană, de sus în jos)

ION OPRESCU
CONSTANTIN CATARGIU
SUZANA FÎNTÎNARIU
DORU TULCAN
VALER MLADIN
CAROL DAVID
VALER MLADIN
SILVIU CREȚU ORAVIȚAN
VIOREL TOMA
ROMUL NUȚIU
ELENA TULCAN

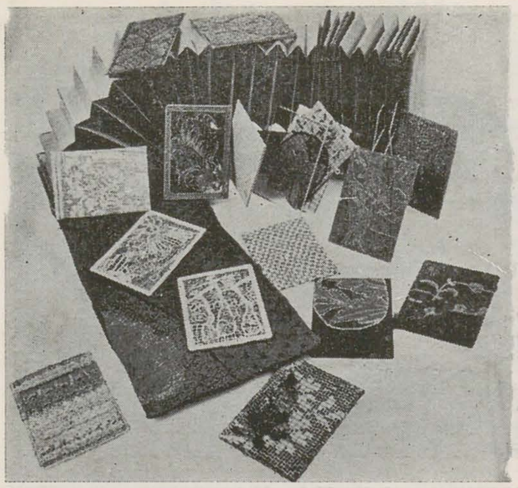
JULIUS PODLIPNY
LEON VREME
CLARA JECZA
PETRU JECZA
SZAKATS BÉLA
VICTOR GAGA
GRIGORE PATRICHI-SMULȚI
COSTIN NEAMȚU
ADRIAN SAMSON
RODICA PANAITESCU
GHEORGHE COMAN
FLORIN MENZOPOL

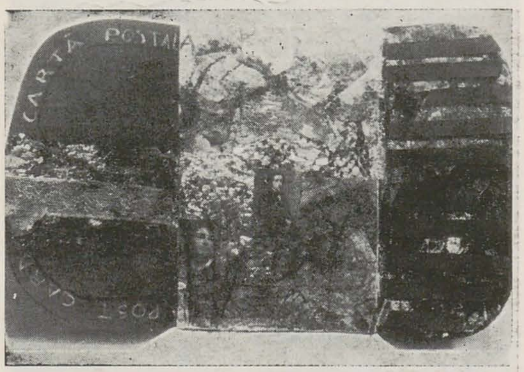


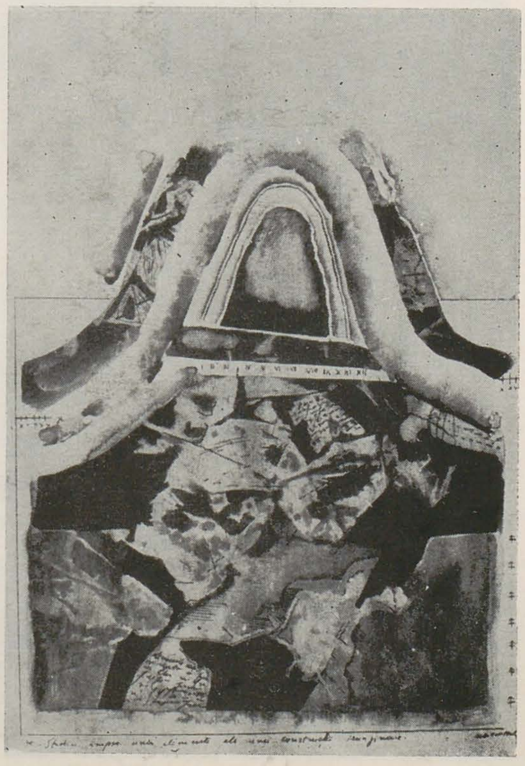








https://biblioteca-digitala.ro







https://biblioteca-digitala.ro

coriolan babeți

încă un salon remarcabil al anilor din urmă • timișoara

« Je suis heureux quand j'admire »
Diderot

Așa cum e mai anevoios să formulezi calitățile unei mulțimi decît pe acelea ale unui ins, e mai dificil să explici de ce un Salon îți (a)pare foarte bun decît de ce o lucrare din el îți (a)pare foarte bună. În unitatea unei impresii globale plutesc totuși destule « excepții » care o contrazic, cu concretețea simezelor. Și totuși... Deși e greu de figurat un Salon reușit fără lucrări reușite, el e întotdeauna mai mult decît suma acestora, chiar a celor onorabile; (e, în orice caz, mai mult decît lucrările terne — cotlonite cît se putea, pe care indulgența — de acum cronică — a unui juriu colegial le promovează din strategii cînd « pedagogice », cînd « umanitariste »). Și din moment ce după aproape două decenii de Saloane — despre care putem depune mărturie — această clemență pare să țină de o « fatalitate », e timpul să o acceptăm mai curînd ca un gest de nobilă solidaritate de breaslă, decît ca un model de conștiință critică și exigență profesională. Pentru că, în fond, toți membrii juriului sînt artiști mai buni decît judecățile lor emise uneori despre « cel'lalt »... Un salon (foarte) bun pare să fie acela care *înregistrează* (majoritar) calitatea maximă a tuturor atelierelor, dar care *trimite* la altceva decît la lucrările expuse. Un salon este redutabil cînd în arierplanul lucrărilor poți citi și latențele unui atelier, proiectele care-l bîntuie, voința de autodepășire, « neliniștea creatoare », setea de sens.

Reuniunea acestui an ne apare de bună calitate pentru că poți admira în el lucrări frumoase, de maturitate, evoluții sensibile, suflurile unor înnoiri, debuturi, după cum, în majoritatea lor, atelierele generației mature se confirmă pe ele însele ca statu-quo-uri. Salonul e incinta în care « extremele » se apropie, unde — de pildă —, pe cel mai tînăr artist — Simona Nuțiu, de cel mai în vîrstă — nonagenarul Julius Podlipny, îi desparte o diferență de ani în care s-a consumat aproape istoria artei moderne: șapte decenii. Salonul e incinta în care cel mai intransigent realism (hiper- sau supra-) pare compatibil cu cea mai pură abstracție formală, cel mai « dulce lirism », cu cea mai « raționantă » elaborare. Salonul e foarte bun, cînd intervalul dintre două lucrări se întregește cu analogii, cînd ansamblul poate developa existența unor familii de opțiuni, de spirite, de sensuri, atunci cînd sintaxa lui poate sugera o propoziție demnă de mișcare artistică pe care o reprezintă. Un Salon foarte bun e anunțat de elanul cu care artistul « vine » la el, și de regretul cu care își retrage lucrarea. După cum unul e mai puțin bun cînd lucrările sînt aduse din sentimentul necesar (dar nu suficient) al datoriei. Nu în ultimul rînd, un argument cantitativ: 80 de artiști din Timișoara, Lugoj, Reșița și Drobeta—Turnu Severin semnează aproape 200 de lucrări, cifră record în evidența noastră din ultimii 17 ani. Deschis — în premieră — în sălile ce vor alcătui depozitele viitorului Muzeu de artă, Salonul primește aura unor conotații adînci. Pentru că dincolo de amenitatea acestor spații, elegante, imaculate, de intimitatea sălilor care evocă alura spațiului domestic, așa cum au fost reproiectate de IPROTIM (arhitecți Doina și Șerban Sturza), orice SALON de artă e, prin excelență, DEPOZITUL oricărui MUZEU. În măsura în care *prezentul* artei e resursa *istoriei* artei. Relație susținută, în fond, de speranța nemărturisită a oricărui creator de a se ști validat de Istorie, adică de Muzeu.

Într-un fel, așadar, amfilada celor 10 săli distribuite pe două etaje, hall-urile și scările de acces au sugerat discursul muzeografic. Am lăsat, cu alte cuvinte, ca sălile să-și cheme lucrările. Vom urma acest traseu al salonului, care este însă și un foarte bun exercițiu moral pentru fiecare artist: acela de a dispărea, din cînd în cînd, în portretul unei colectivități, verificîndu-se, cum partea se verifică în oglinda întregului. Căci dacă arta e, printre altele, un miracol de comunicare, datoria artistului este de a se arăta, din cînd în cînd, în comunitate, iar a muncii lui — să servească semenului ca vehicul de comunicare. Salonul e foarte bun atunci cînd recuperează condiția corală a unei obști în care fiecare artist este pe rînd, pentru cîteva clipe, solist. Pînă atunci, arta, ca și înțelegerea ei, e un exercițiu al solitudinii în care deprinzi cum să fii, printre altele, solidar.

Vom urma deci traseul muzeografiat al Salonului, singuri, dar cu « Saloanele » lui Diderot asupra noastră. Primul mare observator al acestui gen de eveniment — de trei ori secular în Europa.

Etajul I, hall. Stindardele unui ritual cathartic, țesute cu finețe arahneeană de *Ana Maria Baumeister* vestesc sărbătorește Salonul; grafia unor corzi de harfă îngînă o armonie orfică. În recluziunea atelierului, imagini sugerînd întinderi de apă și nisip (« Marea » și « Deșertul »). *Sala 1.* Naturi statice. O recuzită « retro », ușor poveristică, scăldată în lumini de tihnă. Un realism de siestă. Dincolo de sunetul « prim » al iluziei, măiestru realizate, sunetul « secund » al trompe-l'œil-ului: un quietism de chilie, în cele trei uleiuri ale lui *Viorel Toma*, vădind pariul cîștigat de pictor cu anii unui travaliu tenace; dincolo de sita grisaille-urilor, încercările sensibile de flou al formelor, la *Pavel Vereș*, *Constantin Răducan*, prin tușe încărcate cu aer. O tăietură exactă, decisă a desenului și o tehnică de imprimare inteligent exploatată, aservită ideii artistice: « chipul » unui arbore solitar ipostaziat în trei formule cromatice, în gravura lui *Constantin Catargiu*.

În fața unui modelaj întotdeauna sensibil: regretul de a se mărgini mereu la forme miniaturale, aici fragmente de anatomie umană, în plumb *(Ungor Csaba)*.

La frontiera dintre tandrețea valorilor tactile și ironia subtilă la adresa kitsch-ului, merele (de sticlă!) ale lui *Ion Oprescu* îți dezvoltă regretul că nu se pot multiplica atît de ușor cum par (numai!) că au fost făcute. Interesante și studiile propuse de *Ion Perciun*, *Georgeta Medinschi* și *Constantin Plăvițiu*, dar care-și reclamă precedentele și continuarea.

Sala 2. Realul e « în priză » și aici. Desenele, obstinat descriptive ale lui *Hildegard Kremper Fackner* — alegorii produse din « căutarea timpului pierdut » ne invită să melancolizăm totuși după atmosfera pastelurilor și acuarelelor artistei. Pasteluri de un realism tot mai « dulce » ne sugerează presupunerea că *Eugenia Dumitrașcu* manevrează cu ușurință o « bella maniera ». Armonii și lumini de ectoplasmă anunțau un reviriment al atelierului. Adeseori « îndepărtarea » extremă de real nu s-a dovedit pînă la urmă, ca în atîtea cazuri ale artei abstracte, decît o apropiere de infrastructurile sau energiile lui numai invizibile; o transfocare a lui. *Lidia Ciolac*, recuperînd amintirea unor exerciții mai vechi, sondează în desenele sale în tușuri colorate, laviuri, imaginare hărți meningeale, seismograme ale invidizibilului; *Carol David* e încercat de intuiția unor compoziții posibile în tărîmul infinitezimalului și forțelor pe care le dezvoltă sau, pur și simplu, spectacolul unei nocturne, în timp ce *Vasile Lihor Laza* pare să « materializeze » aceste libertăți ale imaginarului în « mulajele » sale după fragmente de ready-mades reciclate, reasamblate, cu spirit cînd grotesc, cînd ludic.

Sala 3. Printr-un desen cultivat la cumpăna reveriei cu sugestia irealului, serigrafiile lui *Doru Tulcan* evocă anatomia eterică a « lucrurilor acestei lumi ». Într-o clarificare progresivă a facturii, tranșantă, ponderală și a viziunii — emblematică — grafica *Lilianei Agache*.

O apariție în Salonul timișorean, reconfortantă, mult peste timiditățile inerente unor debuturi — *Valer Mladin*. Gust, inteligență, rafinament, deci multe promisiuni. De văzut, încotro, cu un « echipament » atît de generos...

Alături de utopia dadaistă a lui *Ion Oprescu* cubul de sticlă « împachetat », prizonierul unei armături metalice, *Elena Tulcan* exhumează amintirea sticlăriei romane vechi, a recipientelor de farduri și balsamuri, din budoarul eternului feminin, forme presărate ici colo cu semnele « jocului ei cu picături de sticlă »... Pe socluri, sculptura « de buzunar » a lui *Luigi Varga*, urmărind exhibarea prețiozităților materiei (bronz și lemn) cordialitatea volumelor tactile... *Clara Jecza* — în linia unei tapiserii « grafice » — obține și dezvoltă o expresie proprie prin « desenul » prins în textura îmbietoare a tehnicii « persane ».

Sala 4. Întărind rîndurile echipei de graficieni, debutul timișorean — la salon — al *Suzanei Fîntînaru* (cu xilogravură) e redutabil deși cu lucrări deja de noi văzute; această aiurare « semiotică » a unor grafeme la intersecția regnurilor — ordonate de hipersemnul Cascadei — incită la delectări interpretative...

Un gravor virtuoz, *Gabriel Kazinczy*, cenzurîndu-se excesiv printr-o tăietură severă, angulară a liniei, a cadrajului, printr-o iconografie nu lipsită de ariditate, cu trimiteri la meditații, thanatice... Egală cu propriul ei stil, *Xenia Vreme* reafirmă în « Studiile citadine » (aici, într-o suită de trei desene) o analogie sesizată mai de mult, cu o imagerie futurologică, « SF »...

O gravură cu nerv, elaborată însă și mereu mai diligentă tehnic, semnează *Viorel Cosor*; *Iosif Kiraly* s-a miniaturizat pînă spre « gradul O » al obiectului artistic — trei fotografii glosînd cu poantă în jurul unor autoportrete incorporale. Un *Stefan Călărășanu* mai frust decît de obicei, aici, cu o piesă de sculptură « fructieră », alături de un *Ionel Cinghiță* arătînd o încredere ușor exagerată unei forme persistent reiterată de cîțiva ani, sculptură în lemn pentru o posibită trimitere la zbor sau zburătoare, dacă nu chiar la un aratru...

Sala 5. Vertijul țesut de *Rodica Banciu*, în interiorul unui « tondo », pune în mișcare întreaga sală unde expun: *Nora Novak* — cu fantasmatice studii osteologice, *Lucia Trancotă* gravură, cu rezolvări decente în idee și tehnică, *Aurora Toszo* — styling, într-o vitrină cu eșantioane cu pălării, *Adriana Șuteu*, cu studii de observație într-un desen mai eliberat de prejudecăți... *Marieta Pamfil* cu accesorii de acum rafinate, versatile, high life... Tot aici, Designul — proiecte de estetică industrială — își face reapariția prin echipa de specialiști a Intreprinderii de Autoturisme Timișoara *(Marian M. Adrian, Agasin Petrașcu, Mihai Corneliu Donici)*, antamînd o expoziție mai amplă, necesară pentru că utilă și lămuritoare asupra domeniului. Pînă atunci, semnează aici proiecte și machete frumoase, de un evident profesionalism, pînă la proba ultimă a utilității, funcționalității și în genere a calităților specifice ale obiectului finit.

Etajul 2, hall. Un mare semn de exclamație: pînza lui *Sorin Nicodim* figurînd pe 9 m², în vermillon-uri incendiare o secțiune printr-un măr; și un semn de întrebare mai mic: dacă poți forța mîna simbolului, a sensului, prin ieșirea demesurată din « scară »? Și o afirmație. Setea parcă nestinsă de pictură și — ca probă — această piesă monumentală.

Sala 2. Guvernată de tapiserie energică și voluptuos reliefată a *Magdei Ziman*, o investiție de efort, timp material, pentru a elogia, la capăt, simplitatea formei, puritatea expresiei, specificul materiei. Fixat în matricea unei viziuni panteiste, *Leon Vreme*, «pictorul luminilor (și cețurilor) de peste ape», conferă indeterminării aburului unei cîmpii o definire, prin mușcătura unui desen energic împins pînă la grimasă. Raillard-gaillard — ar fi jocul de cuvinte pe care l-ar provoca « Doomsday- »ul lui *Gabriel Popa*: ironie, zeflemea, îndrăzneală, veselie acidă. Priviri suspicioase ne fixează din mijlocul acestor bazine de alb, invitîndu-ne să suspiciem pînza de sensuri ascunse. E doar un joc al pictorului în care tronează însă chemarea la o baie lustrală, purificatoare, a privitorului. *Ion Sulea-Gorj* servește cu fidelitate cauza suprarealismului istoric; aici, în Salon, cu trei pînze care conjugă straniu-ingenios peisajul mărilor albastre ale lumii cu albastrul translucid al frigurilor polare, imagini cu sensuri mai puțin transparente decît universurile pictate adică, situație tipic suprareală prin aceea că visul este — cum se știe — întotdeauna *al meu* (al lui, deci al pictorului). În fața singurei gravuri aduse la Salon de *Vasile Pintea*, atenția noastră oscilează între — nimic de zis — tehnica de vis, linia de orfevri « jugend » și parfumul de roze care adie prin compoziția cu tinere, gracile, visătoare, imperturbabile. *Victor Gaga* tratează lemnul ca pe un material rar, prețios.

Trei sculpturi — de mici dimensiuni — divulgă, toate, « visuri de mărire ». Au alura unor « proiecte » pentru o arhitectură de cenotaf și în genere pentru o retorică a semnelor monumentale, memoriale, memorabile. Probabil că definiția unui monumentalist este aceea că și atunci cînd contemplă un grăunte de nisip, el « vede » un monument. Cinci terracotte figurînd tot atîtea personaje din galeria siluetelor de « Acusmatici », de pildă (personaje care învață sau știu că trebuie să asculte) divulgă în *Szakats Bela* un modelor dezinvolt, informat, inspirat, exersat în activitatea de a observa psihologia pe care o dezvoltă dincolo de portret, postura corporală sau tipul somatic. *Ciprian Radovan* pare în ultimul timp mai atent la ce pictează decît la *cum*; un delir al decorativului într-o paletă clorotică, prea clorotică parcă.

Sala 3. Formele unui peisaj, ale unei naturi statice, relieful unui chip, dispar, se estompează îndărătul

←

GEORGIA LAVRIC
ROXANA TRESTIOREANU
CONSTANTIN GHEORGHE
ION PANDELE
ADRIANA BODEANU
CĂLIN BELOESCU
DANIELA ORAVIȚAN-BELOESCU
MIRCEA ISPIR
CONSTANTIN RĂDUCANU
PAVEL VEREȘ
ȘTEFAN BUȚURCĂ
VIOREL CHIREA

https://biblioteca-digitala.ro

unor site de aer invadator. Totul e aer şi lumină, iar autoportretul — doar amintirea unui nor. De fiecare dată cînd le revedeam în perioada de pregătire a Salonului, pastelurile maestrului *Julius Podlipny* păreau a fi fost încheiate tocmai atunci, în dimineaţa zilei. Norul, nebulozitatea, semnul prin care *Constantin Flondor* vede lumea, semnul cu care îşi « sigilează » pictura, a descins acum în imaginile (un ulei amplu şi două pasteluri) unei grădini inundate de vegetaţie. La « liziera » realului, imaginile transcriu explozia tonurilor locale, a verdelui, adierile de vînt care mişcă formele, sevele care le traversează, energiile care le vitalizează. Pictorul pămînturilor care respiră, al întinderilor campestre ale Banatului, *Diodor Dure* îşi fructifică — cu o vizibilă plăcere de a picta — acum, la apogeul carierei sale, datele unui stil inconfundabil: vibraţia unei palete grave, amploarea unor gesturi largi, austeritatea motivelor picturale: vedute cu peisaje de cîmpie, margini de sat.

Sala 4. « Vestitorul » lui *Constantin Răducan* (ulei / pînză) « vesteşte » în primul rînd un pictor matur, rutinat, valorizînd ani lungi, prelungit de exerciţii gestuale (reintegrate aici unei iconografii realiste), din care se păstrează fulguirea tuşelor plutind imponderabil în preajma formelor. În succesiunea propriilor lor achiziţii de stil, *Virginia Baz Baroiu* cu două reverii, cînd « acvatice », cînd « eoliene », *Simion Lucaciu, Alexandra Andea, Iulia Dinescu, Olivia Moga, Aurel Breilean, Ana Gál.*

Sala 5. Reconfirmîndu-se ca un colorist, spontan şi vivace, *Romul Nuţiu* îşi reiterează obstinat insolitele sale « Secţiuni prin pămînturi fertile » — pretexte pentru a desfăşura ample lasouri şi antrelacuri gestuale; ar putea fi privite (chiar de pictorul însuşi, nu doar ca metafore ale unor germinaţii, ci ca germinaţii ale picturii. În tradiţia — reluată — a « dinastiilor » artistice, alături, *Simona Nuţiu*, cu impresia infuziei de prospeţime şi vigoare; apariţie de discipol decomplexat, care are ceva de spus. Şi cu ce. « Monadele » lui *Petru Jecza* îşi generează « Dyadele ». Hieraticele cuburi de bronz care l-au consacrat pe sculptor în ultimii ani îşi trăiesc ecloziunea; închiderea cubului se deschide (căci « şi 2, şi 3 sînt din neatenţia Unului »), esenţele lui se « manifestă ». In neodihna avatarurilor sale, *Silviu Creţu-Oraviţan* adastă de cîţiva ani în sfera sugestiilor unui Bizanţ aulic şi aurifer, întrezărit însă în locurile lui comune. « Mozaicurile » — sau poate asizele unor « zidiri » — ne captează atenţia prin ce sînt şi ar putea încă să fie în dezvoltări ulterioare. Pe celălalt versant de atitudine, din imobilismul stilistic al atelierului său (ultimii 17 ani), din repetiţia unui invariant abstract (numit de artist « Orizont cromatic »), *Vladimir Streletz* a reuşit uneori, ca acum, pînze stenic solare. În faţa unei turnante de problematică inedită şi de atac mai frontal al imaginii, tentată de dificultăţi multiple, *Daniela Beloescu* reconsideră o temă rarefiată în arta contemporană: figura umană ca vehicul de limbaj corporal (Körpersprache). În Salon, un studiu de nud în cărbune şi guaşă, (des)compus în posturi corporale, racursiuri de o apreciabilă densitate expresivă ... undeva în dihtomia eros / thanatos. Un atelier care (cred că) îşi putea valorifica încă, lejer, achiziţiile unui realism cu inflexiuni clasice, muzeale, cel al lui *Călin Beloescu*, preferă disconfortul şi riscul punerii de sine în criză, în două studii (ulei / pînză marufiată) de amploare, cum şi de amplitudine estetică, eliberatoare faţă de anii cînd, aplecat asupra unei naturi statice, tînărul pictor observa, de pildă, reflexul preţios al unei cărţi legate în piele. Rămîne unică şi incomparabilă experienţa întoarcerii dintr-o « călătorie », cu condiţia ca orice « plecare » şi deci orice întoarcere să fie sporitoare.

Mai sînt lucrări pe care — spre a duce gîndul lui Diderot mai departe — ne-ar fi plăcut să le lăudăm, deşi nu judecata, ci încercarea de a găsi « definiţii » ale cîtorva opere şi ateliere ne-a interesat aici. Dar să-l auzim încă o dată pe ghidul ales de noi, părăsind salonul din 1763 şi adresîndu-se aceluiaşi de Grimm: « Iată prietene, tot ce am văzut în salon ... E cu putinţă să mă fi înşelat în judecăţile mele, fie din necunoaştere, fie dintr-o greşeală a gustului, dar tăgăduiesc orice bănuială că i-aş fi cunoscut pe artiştii amintiţi astfel decît numai prin lucrările lor şi că în aceste pagini ar exista vreun cuvînt dictat de ură ori nevoia de a flata. Am simţit şi am spus-o aşa cum am simţit. Singura părtinire de care mă pot eu însumi bănui e firească aplecare spre anumite subiecte ... Da, mai bine mi-aş pierde un deget decît să mîhnesc atîţia oameni de treabă, care şi-au dat toată osteneala spre a ne fi nouă pe plac ».

gheorghe vida

grigore patrichi-smulţi • galeria orizont

Creaţia sculpturală a lui Grigore Patrichi-Smulţi, aşa cum o probează şi lucrările din actuala expoziţie (deosebit de armonios structurată şi frumos gîndită), se desfăşoară pe coordonatele a două componente esenţiale, care se completează reciproc: o componentă apolinică, ce se degajează din stilizarea spre înalt a figurii umane, concepută coloniform, însă cu modificări îndrăzneţe de axe şi planuri, şi pe de altă parte, o serie de volume turgescente, de curbe molatece şi voluptuoase, care mărturisesc aplecarea spre dionisiac şi tectonic, în acelaşi timp, a artistului. Dacă am vrea să caracterizăm generic această gramatică formală de o desăvîrşită naturaleţe pe care o utilizează Grigore Patrichi-Smulţi, am îndrăzni să folosim termenul de *transclasicism*, un clasicism ferit de canoane şi restricţii, care respiră un aer de prospeţime şi plenitudine.
Grigore Patrichi-Smulţi, indiferent de faptul că lucrează în piatră, lemn, grafit sau lut, nu agreează materialul, ci dimpotrivă exploatează latenţele lui expresive, lucrînd în spiritul fibrei şi texturii lui intime. Sculpturile sale, chiar şi cele cu o intenţionalitate simbolică mai apăsată, o simbolică extrasă din adîncurile arhaice ale folclorului românesc, sînt epurate de balasturi redundante, literaturizante, mizîndu-se în genere pe limbajul specific, suficient sieşi al pietrei sau lemnului.
Desenele sale, unele de un dramatism autentic, fără să dezmită virtuţile cunoscute ale desenului de sculptor, au o valoare autonomă, desprinsă de contextul laboratorului propriu-zis de creaţie. Expoziţia aduce pe simeze şi o documentaţie fotografică amplă privind prodigioasa activitate a artistului ca participant la tabere şi simpozioane de sculptură, prilej de a admira gîndirea sa ambientală, extrem de riguroasă în măsura în care integrează şi dezvoltă artistic spaţiul natural.

costin neamţu • atelierul ţăndărică

O expoziţie plină de farmec, dedicată universului copilăriei, din perspectiva commediei dell'arte şi al păpuşii, realizează Costin Neamţu în holul teatrului Ţăndărică. Arlechini, paiaţe, clovni, Pierrot şi Colombina, Păcală şi Ţăndărică, păpuşi şi jucării, chipuri mirate de copii evoluează pe o scenă etern deschisă ochilor fascinaţi ai copiilor. Este o lume a unor contraste puternice de umbre şi lumini, o lume plină de bucurii şi tristeţi, guvernată de legi proprii. Cromatica rafinată a artistului, vocaţia sa constructivă şi imaginativă, reformulează aceste personaje şi scene, îmbrăcîndu-le într-o aură misterioasă, halucinantă aproape, unde un reflector nevăzut luminează parcă, rînd pe rînd, faţete necunoscute ale figurilor singulare sau ale cuplurilor învăluite în drapaje şi costume, care le evidenţiază rolul lor într-o naraţie nesfîrşită, mereu rescrisă de fantezia copiilor, a căror participare intens creativă este solicitată cu generozitate. Se cuvine să omagiem iniţiativa artistului şi a Teatrului Ţăndărică pentru această manifestare înalt-educativă şi formativă, de modelare a unor sensibilităţi infinit receptive.

adrian samson • galeriile de artă, deva

Preocupat încă de la debut de o serie de motive semnificative, cu bogate conotaţii, ce ţin de istorie şi civilizaţie (ne referim aici la tema zidurilor, a incintelor şi a cetăţilor solitare), Adrian Samson revine acum, fără a părăsi această zonă, ci dimpotrivă plasînd-o într-un context mai larg, unde actul său recuperator capătă o pregnanţă deosebită. Este vorba de ciclurile « Rădăcini », « Relicve marine » şi « Minerale » care încearcă să integreze un nou tip de percepţie a naturii în cîmpul imaginii, percepţie situată firesc, fără rupturi stilistice în continuarea ciclurilor dedicate zidurilor şi cetăţilor. O natură atotcuprinzătoare (apropiată oarecum de acel « Urwald » al romanticilor germani) concretizată în rădăcinile şerpuitoare, fabuloase sau mostre minerale şi scoici (unele sistematizate, casetate într-o ordine prestabilită, ilustrînd dictonul horaţian: est modus in rebus), sînt pictate sau desenate cu o deosebită energie a ductului şi a facturii, apte să configureze imagini de o autentică forţă de sugestie semnificativă, tipice pentru o generaţie de artişti care-şi propune programatic o nouă poetică plastică, cu temeiuri solide şi în regîndirea interpretării naturii. Transcriem în încheiere, din catalogul expoziţiei, cîteva fraze în sprijinul afirmaţiilor noastre din generoasa prefaţă semnată de profesorul Dan Grigorescu: « lar lemnul e însăşi creşterea bărbătească, aspră, puternică. E copacul bătrîn şi noduros din pădure, trunchiul din care ţîşnesc crengile şi mugurii ce-i aduc necontenit viaţa bătrînului veghind peste timp. În felul acesta, pictura lui respinge programatic orice calofilie estetizantă şi îşi supune simţul rafinamentului cromatic, al echilibrului compoziţional unei idei directoare care e aceea a afirmării unor adevăruri fundamentale ale existenţei noastre. ».

expoziţia filialei buzău • casa de cultură a tineretului, rm. sărat

Inserată în cadrul unei manifestări complexe, unde s-au conjugat plastica, muzica şi poezia, expoziţia filialei Buzău, deschisă la Casa de cultură a tineretului din Rm. Sărat, a constituit o trecere în revistă a unor preocupări actuale ale artiştilor din Buzău, deschiderea spre arta de for public, militantismul lor civic, odată cu eforturile spre definirea sau consolidarea caracteristicilor propriei personalităţi artistice. Au participat cu pictură: Gheorghe Ciobanu, Radu Herţug, Florin Menzopol, Cristina Menzopol, Gheorghe Stoica, Valeriu Suşnea, Aurelia Tudorache, Vasile Tudorică, cu sculptură, Gheorghe Coman, Rodica Panaitescu şi Emil Pricopescu, ca şi cu grafică, Georgeta Adam, Gheorghe Ciobanu şi Simona Popovici. Fără a dori să facem remarci speciale, menţionăm compoziţia dinamică aparţinînd lui Florin Menzopol cu grafisme şi păstosităţi ce accentuează încărcătura emoţională; *Trecerea* lui Gh. Coman, de o subtilă simplitate, ce rimează cu unduirea dealurilor buzoiene; *Poarta aşteptărilor*, un relief din bronz expus de deosebit de talentata Rodica Panaitescu, unde o anume hieratizare a elementelor arhitecturale îmbină insertul decorativ ingenios ritmat şi cromatizat; studiile de flori ale Georgetei Adam, adevărate explozii vitaliste. Ne oprim aici cu exemplele, din expoziţie ar putea fi însă desprinse şi alte nuclee ideatice, demne de interes.

mihai mitre

miniaturi textile • căminul artei, parter

De la debutul acestor manifestări colective au trecut zece ani. La micul « jubileu » participă peste 60 de plasticieni din toată ţara, dar tonul general este, din păcate, dat de « semnele unei academizări precoce » (ca să folosesc o sintagmă marca Nicolae Argintescu-Amza), printre aceste semne fiind senzaţia de *repetare* şi de *previzibil*. Expoziţia seamănă cu *reluarea* unui spectacol tot mai « obosit ». Cred că răspunsul cel mai potrivit pentru o reluare este tot o reluare. O cronică de acum 9 ani — Arta nr. 7/1979 — îşi menţine valabilitatea. Întrebarea era: unde am putea plasa aceste producţii cu intenţionalitate mai mult sau mai puţin artistică? Pe teritoriul experimentului pur sau al glumei plastice? Este miniatura textilă un mai nou venit pe terenul întins al artei — divertisment, un gadget la modă, o pletorică producţie a unei societăţi anonime pentru exploatarea firului textil, sau un foarte necesar « banc de probă » pentru expresii artistice viitoare? Poate că printre cele mai concludente concretizări ale expresiei « artistul gîndeşte cu mîinile » le găsim în domeniul miniaturii textile. Sare în ochi *comportamentul ludic* ce conduce la realizarea acestor obiecte. Cum fiecare tehnică reprezintă o sursă de inspiraţie, producerea miniaturilor textile apare ca un proces autosuficient, ţinînd mai ales seama de minimele constrîngeri « economice ».
Rezervele exprimate atunci în legătură cu unele semne stagnante. ale unui travaliu rutinier ce nu face diferenţa între central şi periferic, un fel de amatoristic bricolaj casnic — îndreptat — cu o vădită disproporţie a efortului — spre migălirea fără stavile a detaliilor — ca un agreabil «passe-temps», se menţin şi, în timp, funcţionează ca circumstanţe agravante, pînă la o îndreptăţită denominaţie — folclor redacţional I — de « fleacuri textile ». Dacă din punct de vedere al mediei statistice — numai aceasta înseamnă miniatura textilă, atunci — parafrază după G. Călinescu — ea este un gen regretabil. Sînt, desigur, şi excepţii, printre ele un fel de « monument închinat firului textil » *(Şerbana Drăgoescu)*, asamblajele intens umoristico-inventive ale lui *Constantin Petraşchievici*, « scândările » de « broderie spartă » ale *Georgiei Lavric*, ineditul mixaj miniatură textilă / « trimitere poştală » *(Roxana Trestioreanu)*. În zona *ideilor plastice* se justifică sensul prim al genului, ca « banc de probă » pentru expresii textile viitoare.

https://biblioteca-digitala.ro

constantin gheorghe • simeza

La 15 ani de la debut, aflat la a 7-a expoziție personală, Constantin Gheorghe expune naturi statice, peisaje, compoziții cu figuri. Pictorul și-a constituit un stil lesne recognoscibil. El aplică o materie picturală « inventată », unitară, ca un fel de *reziduu memorial*, uneori apropiat de categoriile elementului acvatic, ale *umedului*, dar și de acele culori « smîntînoase și comestibile » despre care vorbește undeva Marcel Proust.
Datele prime ale realului sînt supuse unei traduceri mediate în *reverie* personală, cu « tactilități » deosebite de cele ale analizei optice, ca un fel de « flăcări lichide », ca să riscăm, totuși, o poetizare. Constantin Gheorghe aduce în cîteva naturi statice cu flori niște flori perfect inventate, un fel de « nave de flori » pe oceanul liniștit al fondului. Cînd acestea sînt alăturate unor corpuri de pești « uscați », contrastul bine regizat între registre diferite ale imaginarului naște o stranietate greu de echivalat în cuvinte.

ion pandele • eforie

La 15 ani de la absolvirea Institutului « Nicolae Grigorescu », pictorul Ion Pandele și-a organizat prima expoziție personală, cu lucrări în « genurile acreditate » în care aspectele realității sînt « disciplinate » plastic. Cu mijloace simple, economice, el știe să sublinieze, neostentativ, ideea urmărită. (« Curtea bunicului » = monument afectiv, de exemplu.) Forța emblematică a unor elemente ale peisajului rural este luată în considerare cu sobrietate și discreție. Este acel « plan meditativ, ușor elegiac » pe care îl surprinde, pe bună dreptate, prefațatorul catalogului, Costin Tuchilă, care acordă și el o preferință acelor imagini care « fixează *plastic* (s.M.M.) emoția locului de obîrșie », un sat argeșean.

adriana bodeanu • hanul cu tei

Gravurile-acvaforte, pointe sèche, litografie în manieră neagră — prezentate de Adriana Bodeanu în prima ei epoziție personală (absolventă a Institutului "Nicolae Grigorescu" în 1978) dovedesc bune cunoștințe tehnice, uneori — cazul « miniaturilor grafice — chiar o fetișizare a acestora.
Producția sa artistică este foarte exact definită de Magda Cârneci: « gravurile Adrianei Bodeanu etalează o imagiere constelată de elementul feminin. Există în micile sale studii libere asupra trupului sau chipului feminin, ca și în compozițiile mai ample... recurente unor forme senzuale, a unor volute șerpuitoare, împletirea unor curbe în același timp consistente și diafane. O constantă stilistică a « ondulei » grafice ... ». Se poate constata un izomorfism unde / plete și o familiarizare (afinitate electivă?) cu gravura japoneză.

günter-forst gasser • g.a.m.b

Cu 9 expoziții personale în ultimii 8 ani, Günter-Forst Gasser (absolvent al Facultății de Arte Plastice din Timișoara în 1965) este un productiv, un « harnic ». El este un pictor — scria Ioana Vlasiu în 1985 — « pentru care realitatea sensibilă ca materie primă nu și-a pierdut încă prestigiul. De aceea Gasser nu poate să nu fie, în primul rînd, un plein-airist și nu poate să nu fie un pictor al Deltei. Melancolia zilelor cețoase cu lumina lor difuză și lăptoasă, aburul diafan stăruind asupra apelor, sălciile noduroase, verdele și ocrul infinit disociate sînt, de aceea, subiectele multor peisaje consacrate « spiritului locului ».
« Priza directă » — indiferent că este vorba despre peisaj, natură statică, sau, mai rar, portret — este preponderentă, altfel spus, « ce »-ul bate « cum »-ul. Problematica plastică este drastic rezumată la o echivalare optică de certă eficacitate comercială. « Acroșul » este extra-artistic: personal am salivat în fața « ciupercilor » sale, mi-am căutat în biblioteca broșura cu « 100 preparate din ciuperci » și, cu prima ocazie, mi-am mai potolit apetitul. Recunosc, nu este o reacție de specialist în artă plastică, dar această « inadecvare » a mea apare ca o probă de « eficacitate » a autorului.

gheorghe macarie

dan hatmanu • sala conservatorului, iași

Preveniți de însuși afișul manifestării, expoziția Dan Hatmanu de portrete în creion deschisă în Sala Coloanelor a Conservatorului ieșean stă sub semnul confluenței « artei cu umorul ».
Autorul lor, pictorul Dan Hatmanu, propune o amplă galerie de efigii ale contemporanilor săi concitadini-scriitori sau procurînd, în ansamblu, imaginea unui oraș în ipostaza sa de cetate a spiritului ... Sînt șarje amicale dar și discrete omagii, autorul preferînd « pozei » festive dezinvoltura gestului, dispozițiile psihice involuntare dar definitorii însă pentru caracterul, temperamentul sau profesia portretizatului. Este încă un prilej de a exersa, anticipînd în eboșă ulterioare portrete în ulei (unele finalizate) sau de a potența valori ale graficii în cadrul unor lucrări autonome; în ambele cazuri autorul reliefează vitalitatea incontestabilă a unui « gen » amenințat pe parcursul acestui secol, nu odată, cu disoluția.
Descoperind și sugerînd calități și atitudini, autorul abordează și aprofundează alte dimensiuni decît cele tradiționale ale genului. Selectarea conștientă a trăsăturilor individuale reține elementul caracteristic dar semnificativ — nu atît similitudinea cu contingentul cît dimensiunile morale — profund interioare ale personajului. Hipertrofierea trăsăturilor individuale implică esențializări și stilizări în spirit expresionist — un expresionism implicînd un alt climat și o altă temperatură morală și afectivă (a personajelor și ambientelor) decît cea din cazul modelelor unanim consacrate. Expozantul se finalizează în moralist-analist reținînd caracterul relevat în expresia fugară a reacției cotidiene. Nu atît efigii statuare « clasice » cît expresii « de moment » în cadrul relațiilor sociale ale personajului. O lume proteică în reacții și atitudini, temperamente și caractere evoluează sub semnul aceluiași surîs lucid și înțelegător, un zîmbet al acceptării și afecțiunii, al admirației dezinteresate și neegoiste — este un surîs al umorului — certificat milenar și autohton al unei superioare înțelegeri.
Un duct linear de o impresionantă precizie « taie » în marmora la început amorfă a psihologiei, cu fermitatea tăieturii unice dar definitive. Rareori curbe, frînte cel mai adesea, dezvăluie virtuozitatea dar și verificate posibilități de interpretare. Lapidaritatea ca o consecință a unei maxime esențializări nu exclude arcuirile fluente subtilizînd o notă liric-evocatoare; în ambele cazuri liniei « caricaturii » i se restituie sensuri și valori originare ale încărcăturii ideative sau afectiv-emoționale.

mircea ispir • galeriile « cupola », iași

Imagine-manifest a unei noi etape dar și însumare cu caracter retrospectiv a vechilor sale căutări, expoziția de pictură a lui Mircea Ispir de la galeriile « Cupola » (Iași) indică o pregnantă depășire a experimentelor anterioare. Autorul nu ne mai propune unul, ci își finalizează eforturile într-o sinteză originală, în mare măsură inedită pentru cei obișnuiți doar cu mai vechile apariții ale expozantului.
Anterioarelor preocupări pentru portretul monumental nu lipsit de un anumit retorism al imaginii, implicit al adecvării convenționale a culorii, le succede o sobră umanizare. Ipostaze psihologice, candorile copilăriei, conștiința de sine a maturității, restriștea senectuții sînt inseparabile de un anumit dramatism lăuntric al existenței. Însingurarea umană, chiar alinarea, sentimentul frustrării, al extincției sau zădărniciei sînt cîteva din sursele filonului tragic (*Candoare*, *Dimineața toboșarului*).
Decorativă altădată, în aplaturi largi dar prea puțin vibrate, avatarurile culorii cunosc o adevărată resurecție. Claviatura cromatică alternează griurile, rarefiate, îndelung rafinate cu vehemența orchestrală a culorilor crude; impresia este de zbucium vital, de comprimate, ancestrale dureri fără leac. Solemnitatea cîndva rigidă a culorii cedează efortului de convertire spirituală. Tonurile închise, teroase, înlocuind vivacitatea idilică sau festivă, cunosc brusc erupțiile de tușe ale culorilor primare. Sugestiei vizual-picturale i se asociază, implicit și sinestezic, cele auditiv-muzicale. Pictorul își *aude* eroii și culorile. Există o gradualitate a vocilor de la cele surdinizate cu imersiuni de timp (*Balada*) pînă la expresia lor paroxistică (*Strigătul*). Alteori sonorul se rarefiază într-o lume de melodice alternanțe de tonuri și semitonuri (*Cîntec pe două voci*). Surprind peisajele, prioritar valorificate acum ca spațiu predilect al meditației. Sînt triste, cu arbori intens stilizați și aparent repetate aglomerări de case; sînt peisaje în afară de timp, scăldate în aceeași lumină de crepuscul obosit, penetrate obsesiv de solitudinea întrebării.
Este o lume a căutării și așteptării, a întrebărilor fără răspuns, determinînd cromatic un climat de o tensionată vibrație. Parcurgînd de-a lungul mai multor personale anterioare tot atîtea experiențe, Mircea Ispir determină în cele din urmă o viziune distinct-unitară; peisajul, portretul sau natura statică se întîlnesc, în cadrul acesteia purtînd marca aceluiași stil, de o inconfundabilă originalitate.

g. kazar

silvia onișa • eforie

Ceea ce surprinde la actuala expoziție a pictoriței băimărene Silvia Onișa nu este maniera de lucru, ci tema aleasă: Flori! Preocuparea artistei de a contura un spațiu specific subiectului desemnat generează disjuncția sistemului riguros de îmbinare a elementelor constituante și libertatea aproape nonșalantă în selecția dominantelor cromatice.
Alternanța dintre descriptiv și contemplativ determină raporturi originale în prezentarea grupajelor florale, caracterizate prin ascunderea și dezvăluirea simultană a unei ambianțe difuze, în care predomină culorile vii, într-o dozată armonizare a paletei. Interpretarea echivocă a motivului plastic în dorința de evitare a stereotipului și înlănțuirea elementelor discontinue în configurații unde se regăsesc frecvent accente de culoare, ce însumează punctele definitorii ale compoziției, creează în tablourile Silviei Onișa acea atmosferă specifică artiștilor intimiști în care sensibilitatea predomină în fața tehnicii.

anca vasiliu

călin beloescu, daniela oravițan beloescu, constantin răducan, pavel vereș • galeria pro-arte, lugoj

Simptomatică prin diversitatea ei, exemplară prin calitatea lucrărilor, semnificativă pentru faza la care se află fiecare din cei patru tineri artiști, deja cunoscuți prin hărnicia și temeinicia lucrului lor, ce împlinește un deceniu în acest an, expoziția de la PRO ARTE — Lugoj era o expoziție remarcabilă cu deosebire pentru profesionalismul pe care-l vădea *predominanța desenului*, într-o selecție și într-un tip de asocieri formale a căror scop era evidențierea unei sincerități a gestului ultim al creației, ce se poate reduce la un simplu desen în creion, dar care era, totodată, căutarea elementului comun, unificator și purificator al polimorfismului, aflarea acelei zone de reducție la o conștiință artistică unitară. Or căutarea lor, expoziția reușea să fie convingătoare în acest sens, se dovedea a nu fi fost zadarnică. Căci dincolo de aparența de diversitate a mijloacelor și a viziunilor în mod normal variate, dincolo de contrastul dimensional dintre respirația monumentală a unor « cîmpuri » plastice vaste (ca la Călin Beloescu sau la Daniela Oravițan Beloescu) și caracterul volatil și finețea unor desene realizate « punctiform » pe albul hîrtiei (ca la Const. Răducan sau Pavel Vereș), dincolo de impactul spontan sau mediat de filtrele unei decriptări succesive a sensului implicat în forme — faptul de a avea drept spațiu unic de definiție desenul, făcea ca toate aceste diversități să fie reduse la bidimensionalitatea unei respirări, la o spontaneitate comună în a traduce, prin seismograful cel mai sensibil care este ductul liniei, trăirile intime și firești ale ființei în demersul ei creator. Exista, în felul acesta, o directitate în formula proprie a fiecăruia, ceva inefabil de ordinul comunicării spontane și cuceritoare, o livrare a problematicii artistice în mod fățiș, ca pe o experiență pe care drumul spre maturizare o parcurge inevitabil și care nu trebuie întotdeauna disimulată; ceva autentic de ordinul « atelierului deschis », ne-ascuns pe tot parcursul unei munci continue.
Desigur, fiecare își păstra personalitatea distinctă. *Daniela Oravițan Beloescu* — cu ale sale desene-schițe din ciclul « Desfășurare », urmărind ipostazele trupului uman, somnul, trezirea, cu mijloacele întunericului cald și senzual al cărbunelui și al sangvinei; stările proiective ale lui *Călin Beloescu*, ducînd tema « Casei » și a « Tranzitului » (a fi mereu « punte », părăsind sau reîntorcîndu-te acasă) în zone ale gestualismului expresionist, pînă la dezintegrarea formei — aceasta studiată în prealabil cu toate mijloacele, chiar și cu machete și pseudo-relevee fotografice — pentru a interveni apoi, intens și ardent, peste demersul rațional de captare a amintirilor afective cu o descărcare de energie luminoasă și de culoare, ce topește formalul încercînd să regăsească starea primară, transparența și puritatea inițială a trăirii senzoriale și psihice a lumii; *Pavel Vereș* — rezervînd surpriza unei avansări către tema centrală a eului propriu, ridicat la rangul unui « Erou al inimii », ale cărui stări psihice, amplificate și antropomorfizate, devin aure de coșmar ale ființei, erou care e ținta vie, chipul și trupul unor « acțiuni » pe cît de egocentrice, pe atît de lipsite de narcisism; și, nu în ultim rînd,

https://biblioteca-digitala.ro

Constantin Răducan cu tema muzicală a « Vestitorului » său, într-un exercițiu continuu de captare a sunetului în imagine și de dezintegrare a imaginii în sunet, plecînd și revenind la albul paginii de hîrtie fină, înnourată de semne mărunte, ce transpun, la rîndu-le, trăirea sensului profund pe care-l conține imaginea unificată optic, ca la impresioniști, din puzderia atent dispersată de accente grafice delicate. Dar, în toate cele patru direcții de demers plastic prezente în expoziție, rămînea dominant și expresiv « efectul inimii ». După etape cunoscute ale analiticii formale și ale asaltului rațional și diurn asupra unei realități resimțite ca fiind tot mai vaste în înțelesurile ei adînci, etape ce le-au parcurs și le-au asumat deja ca experiențe trecute, se poate constata, în această fază pe care o parcurg cei patru tineri artiști bănățeni, o voită întoarcere la expresia directă și poate mai intens creatoare, în speță mai autentică, a valorilor afective, a unei zone de trăiri ale eului psihic recuperat din dizolvarea sa în abisul psihismelor colective, o reîntoarcere la « grădina proprie » ca la un paradis pierdut în care încearcă să-și refacă, cu toată știința acumulată în răstimp, ingenuitatea începuturilor. De aici, și nevoia de desen, asociat rareori cu fulgurații de culoare; nevoia de autocontemplare, pînă la autoportretul direct sau pînă la a traduce, în intensitatea cromatică a unei tușe sau în nervul unei linii, o stare interioară atent captată, dintr-o foame de autenticitate care tinde a disloca pragmatismul formal al genurilor și al modelor stilistice.

Există oare, în toată această conștiență subiectivizare a artei lor, prins în mod voit, așa cum s-a spus, un ecou al postmodernismului? Poate că da, sau poate că nu. Da în măsura în care, dincolo de orizontul formal, se întrezărește o stare participativă deosebit de intensă și o nostalgie după ceva insuficient determinat, dar persistent, prezent difuz în operele lor, în aluziile care le « scapă » în diferite cîmpuri culturale. Da, în măsura în care toți trăim aceeași vreme și concretizăm în felul nostru aceleași idei care « plutesc » în atmosfera generală a unei « stări de spirit » postmoderne. Nu, dacă ne reamintim că orice fel de cunoaștere este, după cum au definit-o deopotrivă raționaliștii antici și cei moderni, *contemplarea a ceva prin intermediul unui principiu*, și deci o stare participativă dublată în permanență de osatura unui sistem de gîndire, a cărui prezență se făcea explicită în lucrările tinerilor artiști, în formația lor culturală de tip umanist. Nu, în măsura în care structural ei sînt constructivi, atașați determinării unui principiu al creației, al operei, angrenați într-un sistem al valorilor în care autenticitatea nu e numai o strategie artistică de ultimă oră, ci e conștientizată ca fiind condiția însăși a actului creator.

gigi mihăiță

viorel chirea ● galeriile fondului plastic, tîrgu-jiu

Expoziția de desen a tînărului plastician Viorel Chirea se intitulează (generic) « Studii de elemente posibile pentru o topografie a imaginarului », oferind un (generos) punct de plecare pentru demersul critic (vezi titlul ca explicație și/sau capcană) fie la nivel verbal, fie plastic.

Expoziția nu este o sistematică (& sistemică) ilustrare a titlului, nu suferă de rigurozități seci și austere, dar nici de libertăți, atît de des puse pe seama rapidității notației și nu pe seama unei incertitudini volitive și factitive. Autorul lucrărilor nu ne arată demersul său, este datoria privitorului să-l descopere (în măsura în care este posibil sau necesar) sau să-l contrapună pe al său pornind de la titlul *(point d'ancrage)*, considerat explicație, în primul caz, și capcană, în al doilea. Ni se oferă un joc între posibil și real, în care posibilul nu este strict subaltern față de real și nici imaginarul strict subaltern față de i-real. Rezultatul este o contaminare « biunivocă », posibilul este/poate fi imaginar și nu mai puțin imaginarul este « poate fi posibil ».

Nici prin definiție, de altfel, cei doi termeni nu sînt perfect contrari; *posibilul* fiind undeva puțin înainte sau după *Imaginar* — ceea ce este posibil se poate imagina, ceea ce este imaginat, poate deveni posibil. Viorel Chirea mizează pe această (ambiguă) antinomie dintre posibil și real, atît prin sintagma verbală, cît și prin sintaxa plastică, transgresînd o limită după alta. Traseul (potențial) al artistului este de la acel posibil ce *trebuie* să îndeplinească anume condiții pentru a fi selecționat, prin imaginar, locul unde posibilul *poate* lua diferite forme, pînă la un alt posibil, imaginarul manifestat. Graficianul își selecționează elementele (ce dovedesc o anume funcție epifanică) prin « decuparea » din contextul dat. Efectul acestui « decupaj », acestei « eliberări » de context este o perpetuă stare de glisare între real și imaginar o dată cu transpunerea lor într-o nouă sintaxă (plastică), într-un nou context. Această (lichidă) stare proteică este subliniată și de procedurile aplicate elementelor — odată — reale, plasticianul refigurîndu-le prin doar esența lor, ca « arhetipuri ». Unul dintre aceste « arhetipuri », tumulul, prezență din trecut, este la Viorel Chirea o formă sensibilă folosită pentru ca în lumea descoperirilor personale să existe și acel loc comun *(topos)* necesar comunicării. Semnul este suficient de ambiguizat și abstractizat pentru a nu mai spune — o mult prea literară — poveste, ci pentru a descrie o stare / stări. Seducția abstracțiunii duce la o parțială abolire a figurativului, dar aluziile conceptualiste ne reancorează într-o zonă mai « palpabilă ». Totuși, « înscrisurile » nu au decît o funcție pur grafică (co-notativă), la fel ca vechile grafii în care textul ceda în fața vizualului, textul prăbușindu-se sub avalanșa de *entrelac*-uri și metamorfozări ale caracterelor — un palier secund de ambiguizare a semnului lingvistic. Tumulul este folosit (pentru toate implicațiile lui istorice, arheologice, geografice sau constructive) în diferite « decupaje » și în felurite reformulări fără ca imaginile obținute să fie fragmentare. Ele sînt imagini unitare ale unei lumi fragmentate. Unitatea este dată de compozițiile elaborate cu multă grijă ce duc la structuri închegate cu tentă de oximoron (lirism și vigoare).

Căutarea unor structuri fundamentale, prin înglobarea perspectivelor criticii în chiar procesul de creație, face ca lucrările lui Viorel Chirea să poată fi considerate niște post-moderne « meta-texte », nu prin ostentația unui program, ci printr-o subtilă ajustare în raport cu sensibilitatea acestui final de secol.

valentin ciucă

ștefan buțurcă ● tecuci

Situat dincolo de tentațiile din ce în ce mai în vogă ale pledoariilor ecologice prin intermediul picturii, *Ștefan Buțurcă* nu citează natura oricît de incitantă ar fi ea prin pitoresc sau prin melancolia ce i-o provoacă. Pentru el peisajul trebuie să fie înainte de toate o stare de spirit. S-ar putea afirma chiar că pictorul recuperează uneori prin memorie un teritoriu nu atît perceput cîndva, cît mai ales imaginat. De aceea, pe bună dreptate, considerăm că între eul observator și motiv se interpun filtrele culturii astfel încît *ceea ce se vede* poartă încărcătura de sens *a ceea ce se știe*.

Un asemenea comportament în relația cu natura nu exclude aprioric reacția spontană și plasată la primul nivel al experienței sale vizuale. Dacă ar fi să judecăm după impetuozitatea gestului pictural am ceda în favoarea primei impresii. Acest lucru pune, desigur, în evidență unele date de temperament recognoscibile în fulguranța și dinamica unor tușe, în consistența lor, dar, la fel de adevărat, se vădește și efortul artistului de a obține efecte eclatante prin savante suprapuneri și subtile acorduri cromatice.

În totul, se identifică mai degrabă un spirit meditativ, apt să-și justifice printr-o adîncă reflecție fiecare pată de culoare ca și coerența ansamblului.

Față de expozițiile anterioare, selecția de acum din creația recentă a lui Ștefan Buțurcă stabilește nu numai un indiscutabil traseu evolutiv, dar atestă și adevărul că, rămînînd fidel temelor ce l-au consacrat, el poate totodată să le confere noi sensuri și virtuți pur plastice. Lumea satului moldav are valoare aproape arhetipală, artistul explorînd-o în latura ei severă, deloc edulcorată prin artificii irelevante. Am sentimentul că o vagă filiație cu priveliștile de la Bucium ale lui Theodor Pallady s-ar impune la nivelul receptării suflului vital ce anima peisajul. Cum se vede, o viziune antropomorfică, un dialog între două personalități distincte dar complementare. Sau, altfel spus, un cuplu trăind reciproc nostalgia întîlnirii ideale.

În sfera portretului propriu-zis pictorul se arată același observator sagace, deloc comod în interogațiile adresate sieși și lumii, celor din jur. Deformările vizează nu o dată șarja expresionistă, iar lipsa de menajamente în tratarea și analiza caracterelor devine un implacabil principiu etic. Seria autoportretelor relevă fără echivoc forța de sugestie a imaginii și, paradoxal, sfîrșește prin a genera o spontană simpatie. Explicație? Nota confesivă nu alunecă niciodată în sentimentalism și nici ironia nu exclude cu totul o discretă bonomie cordială.

centenar

dimitrie ghiață în orizontul moldav

valentin ciucă

Foarte mîndru de obîrșia lui mehedințeană, *Dimitrie Ghiață* (1888—1972) reprezenta ca fizionomie și tip de viziune plastică idealul clasic. În nenumăratele convorbiri cu Aurelia Ghiață, ea însăși artistă cu însușiri plurale, interlocutoarea evoca adeziunea pictorului la spațiul natal (în anul 1976, familia a donat peste 80 de lucrări Muzeului « Porțile de Fier » din Drobeta-Turnu Severin, punînd astfel bazele unei colecții de artă) pe care îl socotea leagănul miraculos al sintezei daco-romane. În ceea ce îl privește, era conștient de plăcutul său profil roman în timp ce, cu pasiune de etnolog și antropolog, identifica între consăteni tipuri somatice aparținînd populației dace băștinașe. Mulți dintre aceștia i-au pozat pentru portrete și i-au devenit cu timpul prieteni. Este cazul, între alții, a enigmaticului Mudava sau a lui Costain din Dobrița.

Ulterior, drumurile vieții și ale creației l-au purtat la București, printre savanți de renume — Dr. Mihai Ciucă, Dr. Ion Cantacuzino — a căror deschidere spre artă i-au stimulat începuturile creatoare. Se pare că doar întîmplarea l-a dus pe dr. Ion Cantacuzino în odaia modestă a preparatorului de mediu din Institutul său, dar consecințele au fost imediate. Așa a aflat savantul de preocupările secrete ale lui Ghiață și așa s-au făurit primele proiecte artistice. Artur Verona va fi însă acela care îi va acorda un certificat că i-a frecventat atelierul, fiindu-i, firesc, și cel dintîi mentor. Școlaritatea pariziană în mediul elevat al Academiilor Ranson și Delecluze — cele mai frecventate de artiștii români — l-a apropiat îndeosebi de profesorii André și Lucien H. Monod. Ultimul îi va dedica, în 1914, un sugestiv desen amical.

Lecția cea mai profundă însă o va primi, desigur, de la viață și din descifrarea sensibilă a farmecului frust al naturii românești. Va fi reflectat el însuși în solitudine în fața peisajului la adevărul tulburător de simplu surprins în doar cîteva cuvinte de Luchian: « Natura îți oferă totul, dacă vei ști să o privești! » În căutarea acestei esoterice științe, a acestui raport optim cu natura, pictorul și-a continuat studiile minuțioase în Grădina Botanică din București dar, mai ales, pe drumurile țării.

Războiul l-a purtat, ca salariat al Institutului de seruri și vaccinuri, în refugiu la Iași. Contactele cu artiștii locului, ambianța culturală a Iașului, l-au stimulat chiar dacă vremurile erau potrivnice artei. Din această perioadă datează unele lucrări importante pentru ansamblul creației sale. Marina Preutu, monograful cel mai apropiat de ambianța în care s-a plămădit opera lui Ghiață, consideră revelatoare schițele, studiile în ulei și cărbune inspirate de atmosfera războiului, de peisajul ieșean. Tot la Iași se aflau atunci unii dintre artiștii mobilizați de Marele Cartier General în vederea surprinderii pe viu, ca altădată Grigorescu pe frontul Războiului de independență, a eroismului oștirii române. Se intenționa ca, la sfîrșitul războiului, să se organizeze un muzeu al acestui episod dramatic din istoria României. În 1918, în locuința lui Ștefan Dimitrescu din Iași, s-au pus bazele grupării *Arta română*, o replică insurgentă adresată anchilozatei *Tinerimi artistice*. Printre participanții la momentul înființării, alături de gazdă, Camil Ressu, Ion Theodorescu-Sion, Oscar Han, N. N. Tonitza ș.a. s-a aflat și Dimitrie Ghiață. De-acum înainte va fi legat printr-o statornică prietenie și perfectă cole-

https://biblioteca-digitala.ro

gialitate de membrii grupării și va expune, după mutarea la București, la reuniunile ei întotdeauna de prestigiu. Îi întîlnim lucrările, alături de Jean Al. Steriadi, Gh. Petrașcu, Tonitza, Dimitrescu, la selecția reprezentativă din 1925 itinerată la Paris. Prezența lui Ghiață a atras atenția publicului și criticii, din această perioadă datînd și relația de subtil dialog cultural și uman cu Henri Focillon.

Peregrinările pictorului cunosc în acești ani cîteva repere stabile: Oltenia natală, Valea Prahovei, împrejurimile Bucureștilor. Lumea austeră a tîrgurilor cu nota ei de realism amar, divulgînd pitorescul eclatant și facil al viziunilor idealizante, pune în prim plan studiul caracterologic. Între om și natura înconjurătoare funcționează un dialog ancestral din care a fost definitiv exclus compromisul. Tensiunea e evidentă și, de aceea, expresia artistică emoționează și convinge. În numele adevărului, pictorul nu-și îngăduie să flateze modelele și nici nu este dispus la schimburi reciproce de amabilități. De aceea, tușa lui e fermă iar conturele — indiferent dacă e vorba de peisaj sau portret — se detașează net. Cromatica, depășind orice fel de tentații impresioniste, aspiră spre sugerarea simbolică a atmosferei. De altfel Dimitrie Ghiață, un autentic virtuoz al culorilor smălțuite ca și Luchian, se arată în permanență interesat de surprinderea dominantei locale căreia îi exaltă totuși cu cîte un ton valorile.

Spuneam și altădată că Ghiață avea în structura sa ceva din fantezia și îndemînarea olarilor anonimi. Începînd cu genialii meșteri cucutenieni și pînă la cei din Oltenia, Vîlcea sau Marginea ei aspiră la perfecțiune, asigurînd o linie de evoluție și continuitate spiritului și specificului național. Convins de acest adevăr, pictorul s-a interesat de tehnica lor de lucru și a participat direct la decorarea unor străchini, oale sau ulcioare. Unele vor deveni în timp elemente decorative statornice în naturile statice. Florile verii sau ale toamnelor tîrzii au dobîndit un plus de farmec așezate simplu într-o ulcică de lut. Pămîntul, poate cea mai profundă obsesie a lui Ghiață, își împlinea și în acest mod frumusețea lăuntrică.

Din anul 1927, alături de Aurelia Vasiliu-Ghiață, drumurile moldave își vor amplifica ritmul, soția fiindu-i și un avizat ghid. Ctitoriile voievodale ori simplele lăcașuri de sub streașina munților vor însemna tot atîtea locuri de odihnă și popas dar și motive pentru pictură. Pentru Ghiață, Moldova devenea astfel un al doilea spațiu natal asimilat de această dată din perspectiva mult mai profundă a artei. Numeroasele lucrări, realizate în peste patru decenii și identificate în geografia imediată, relevă un mod propriu de a comunica esențial cu peisajul prin deslușirea firii lui unice. O formă de antropomorfism vom spune, dublat însă de capacitatea de a surprinde fără ostentație tripla relație spațiu-timp-afectivitate.

Din același areal inconfundabil și-a extras seva și creația Aureliei Ghiață, tapiseriile sale stabilind o conjuncție superioară cu filonul artei populare românești și al istoriei naționale. *Stefan cel Mare, Vasile Lupu și Tudosca Doamna* ș.a. valorifică iconografia medievală și cromatica tradițională, atribuindu-le virtuți decorative moderne. De fapt, Dimitrie Ghiață îi va sugera, așa cum făcuse altădată și Octav Băncilă în timpul studiilor ieșene la Școala de bele arte, să se dedice tapiseriei, consiliind-o permanent asupra rezolvărilor și importanței artelor decorative.

Voiajurile estivale ale familiei Ghiață prin Moldova sporesc continuu mapele cu schițe și desene ale pictorului cu noi și noi lucrări. Înnoirile urbanistice ale Iașilor sau orașului de sub Pietricica, dincolo de grafismul lor simplu și clar, exprimă o bucurie reală față de transformările unui prezent constructiv. Interesat de motiv el urmărea, ca și altădată, umanitatea unui loc. Privind în jur, selectînd peisaje sau obiecte din realitatea imediată, Ghiață vedea, de fapt, oamenii. Pe aceia care, iată, la centenarul nașterii sale știu că a fost un risipitor de frumuseți unice și că, în Oltenia sau în Moldova, el s-a simțit pretutindeni ACASĂ.

carnet de critic (XVI)

mihai drișcu

Despre «transfer» și «anticlimax» Am recitit volumul de proză scurtă «Madona cu gîtul lung» (Editura Cartea Românească, 1987) cu convingerea că foarte bine a făcut Val Gheorghiu atunci cînd, acum mai mulți ani, nu a luat în considerare cuvintele lui Stendhal: «I-aș sfătui pe pictori să nu scrie niciodată...»

Dat fiind bilingvismul autorului, cunoscut deopotrivă ca pictor și prozator, am încercat un inventar parțial în privința intervențiilor «ochiului de plastician», care dau accentul particularizator al unei scriituri fluide, delicate, de «stil artist». În pofida micilor dimensiuni — chiar sub o pagină uneori — «crochiurile» sau «brizele» (sub aceste generice foarte potrivite au apărut cele mai multe în «Cronica» și «Convorbiri literare») dobîndesc, în destule rînduri, o complexitate de tipul palimpsestului: transpar astfel, pe mici porțiuni, semne ale unor afinități și ale unor admirații de lucru, un fel de «scurt-circuite» de atmosferă. Aș putea distinge «atingeri» cu Salinger și Capote, cu Cortázar și Sábato, cu Mateiu Caragiale și Eliade, cu Cehov și celălalt Caragiale dar aceste «voci», sau numai «șoapte», culmea, nu sună divergent în «alchimia» personală a lui V. G. Proza lui este caracterizată de o reticență față de mode, dar aceasta nu înseamnă că nu știe să exploateze eficace resursele «subconversației» sau că nu introduce un complice «clin d'œil» textualist: într-o schiță «este vorba» despre un lungan care pictează «zburători» și a scris «Viețile după Vasari», adică V. G., cu frînturi din trecutul lui literar-artistic se amestecă — urcă sau coboară? — printre personajele sale. Care ciudate pînă la limita comportamentului suprarealist, care enigmatice și fascinante — de obicei femei, și de preferință gimnaste sau balerine — care minate de boli sau chiar evadate din stabilimente de sănătate, care *personaje colective*, în felul grupurilor de legătură (umplutură = farsă, ne amintește etimologia) din compozițiile picurale.

În cîteva texte revine un fel de «chevalier errant et perdant» «par délicatesse», ca o nu foarte decis camuflată proiecție autobiografică. Aceste personaje flanează (plimbarea este gastronomia ochiului, decretase Balzac) la cele mai diverse ore și în toate anotimpurile, prin «orașul dezmățat și superb» — V. G. pare a cunoaște ca nimeni altul «locurile magice» ale Iașului și ale împrejurimilor lui — sau numai «șăd», poposesc prin localuri de toate categoriile, cînd nu încing zaiafeturi (unele sub pretextul post-vernisajelor) presărate cu conversații..

Capodopera volumului, care poate sta în orice antologie a prozei fantastice românești («În Grădina Icoanei»), se petrece, totuși, «în deplasare»; la o dată precizată — 24 iunie 1966 — personaje cu identitate certă, Petru Comarnescu, Aurelian Andreescu, evoluează în paralel cu «naratorul» noctambul, nimerit într-un aiuritor dans de țigănci, pe care le «vede» ca moire, ca parce.

Iată o mostră, bine reglată, de «dereglare a tuturor simțurilor», în legătură cu Bucureștiul nocturn de altădată (de dinainte de data amintirii): «...coborît din trenuri cu accent molcom, mă scufundam cu spaimă în jungla ademenitoare a străzilor fără șir, birturi acre și gîlcevi, femei singure și sigure de frumusețea lor rasată, baruri cu pulpe violete, grilaje și donjoane faimoase, curți ferecate, ateliere cu verniuri înecăcioase, cîini, damfuri de covrigi și de baclavale, navete zornăitoare, violoniști palizi și întîrziați, un lampion de Fanar, o trăsură...».

Decupez cîteva «tablouri» din textele lui V. G.: «o fată înveșmîntată într-un alb de mireasă iar în mîna stîngă ținea tandru un coșuleț de culoare mov plin cu mandarine mici și luminiscente» (portret compozițional); «cana, gutuia, sfeșnicul, scrumiera, toate erau acum ornamentele unui damasc stacojiu care-și trăgea razele din bucata de chihlimbar de deasupra teatrului» (natură statică). Iată și o compoziție în stilul școlii neonarative ieșene: «Cîțiva pîrleau un porc într-o groapă, unul din ei cînta la clarinet, focul era roșu, lampioanele de pe stradă erau albastre». «Grila» plasticianului funcționează permanent: «Cu dezinteresul profesional al unui ghid de muzeu, am încercat să descopăr în ce stătea frumusețea Marei Stambuliu, supusă acum, cînd în spatele ei fereastra începea să se coloreze, efectul celor două lumini, una caldă, care-i rumenea rotunjimile, cealaltă rece, mîngîindu-i liliachiu pliurile pline». Mai înainte, personajul amintit stătea culcat, «încercînd probabil să refacă poziția doamnei de Récamier din tabloul lui David», iar apoi «își modifica poziția, devenind se vede doamna Leblanc din tabloul lui Ingres». Alte personaje asistă la conferința «chipul femeii oglindit în artele plastice», iar un ins își comandă un bust «prea realist ca să poate figura și în faza interjudețeană a salonului», drept care «îl luă pur și simplu acasă. Îl dezveli în ziua de Ispas, la ora douăsprezece, în fundul curții, în prezența nimănui».

Niște miri alcătuiesc «un tandem lugubru, ca-n pînza de Ensor, alb-negru, subțiri amîndoi», un plonjeu în fantastic este declanșat de amintirea «Centaurului» lui Bourdelle de la Muzeul R.S.R., se discută despre van Gogh, cineva «seamănă cu Picasso, cel de la bătrînețe» și altcineva, cu «bărbatul de la Fayum» etc. etc.

Dar mai important decît exemplul unor asemenea «transferuri» este faptul că V. G. compune textul întocmai ca un desenator (adică tot el) expert în «omisiunea elocventă», în procedeul litotei.

În unele finaluri, ce capătă o valorificare intens comică, V.G. folosește impecabil un procedeu subtil, *anticlimaxul*, caracterizat de Eugen Schileru (e unul din primele articole pe care i le-am citit «Moralitate și senzațional» în Secolul 20 nr. 11/1964) drept o alternare de suspense și umor, într-un «crescendo tensional și catharsis brusc, violent, care mută totul pe linia cea mai divergentă» — «în sensul în care crescendoul tensional, emoțional, desfășurat într-o spirală de scară barocă și într-un ritm mereu mai accelerat, nu ajunge la o concluzie din aceeași familie cu tot ce s-a povestit pînă atunci, la o concluzie care să decurgă logic, din premise, ci, retezat, capătă o platformă de altă natură, de alt semn emotiv, avînd coeficientul tensional cel mai scăzut. Nu numai că crescendoul este retezat, dar faptul că lui îi urmează o asemenea încheiere derizorie, dar sănătoasă și firească, îi schimbă retroactiv valența, ca și cum infirmîndu-se ceea ce susținuse avîntatele spirale ale scării, acestea s-ar fi strîns, ca o armonică, la pămînt».

Exemple de asemenea «retezări»: noaptea o «*Blondă, pe punte*» — o întruchipare, la lumina zilei, a grației suave — pune punct unei tentative de conversație spunînd «cu voce de bărbat: nu m-am speriat». Pe o terasă, la o bere, un cuplu are de asistat la monologul unui personaj care perorează extrem de cursiv (adică aproape ca la atît de cunoscutele «mese rotunde» organizate după principiul lui Anton Pann: «Aideți să vorbim degeabă / că tot n-avem nici o treabă») despre cetatea ideală, salută foarte politicos și trece printr-o spă. tură a gardului. La întrebarea «ce-i dincolo?», ospătarul «a zîmbit și și-a înșurubat degetul afumat în tîmplă» *(«Omul din gard»)*.

Între începutul ce mi-a amintit de Barbey d'Aurevilly («Femeile bătînd în roz, în contact cu aerul acela subțire și culbărindu-se în blănurile lor ca niște adevărate pisici friguroase»): «Avea ceva din modelele lui Renoir, pielea ei palroză (altundeva apare o albroză, n.M.D.) fină, sub care între-

https://biblioteca-digitala.ro

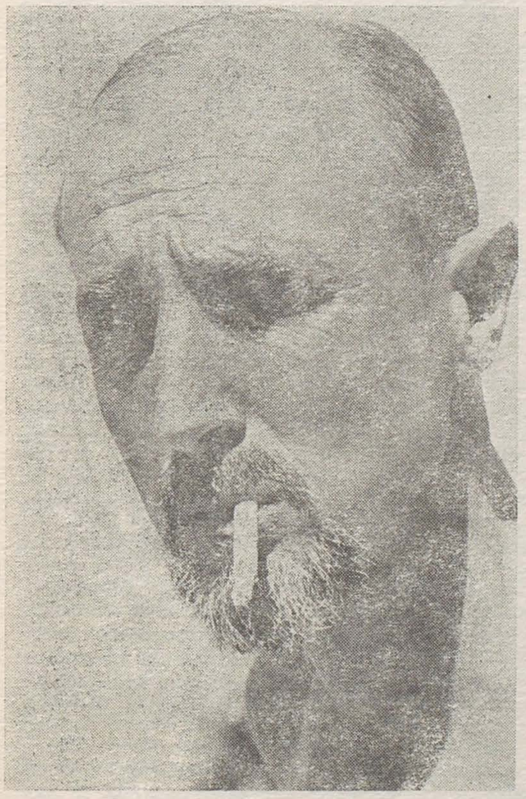
zăream vascularizări opaline, mă îmbia să-i fac măcar un desen » (acest « măcar » este singurul exemplu de comic involuntar din volum) și sfîrșitul cu anticlimax a fost așteptarea înfrigurată cu creioanele ascuțite. « *Palroza* » a venit cu un grup de vreo cincisprezece fete înarmate cu planșe albe și creioane și a spus « Dezbracă-te . . ., jumătate în glumă, jumătate în serios . . . ».
Desenatorul desenat este probabil varianta actuală pentru *păcălitorul păcălit*. În spirit ludico-textual V.G. propune, uneori, mai multe variante de final *(Impromptu)*. O variantă optimistă de final pentru « *Palroză* » ar fi: « Așa s-a înființat o nouă academie particulară ».

Argumentația persuasivă în efortul modelării de sine
Lectura cărților lui Andrei Pleșu înseamnă, pentru mine, proba cît se poate de concretă a valabilității conceptului estetic de « fruizione », adică de receptare cu profit, însoțită de plăcere.
« A interpreta o operă, scrie Starobinski, (mai ales în cazul în care opera se ocupă cu omul, « ființa educabilă », cum spuneau sofiștii) înseamnă și a te interpreta pe tine însuți, așadar a face operă de *autoportret*, de *autocritică* » (s.M.D.). Cu convingerea că am descoperit un autoportret « fișat » sub alt titlu, desprind din *Minima moralia elemente pentru o etică a intervalului* (Editura Cartea Românească, 1988), portretul bunului sfătuitor: acesta « nu are *convingeri normative* imuabile: el răspunde întotdeauna potrivit cu chipul celui care întreabă. El are talentul de a alege tonul, teza și argumentul cu care are cele mai multe șanse de pătrundere în intimitatea celuilalt; el va fi succesiv obtuz și plin de umor, drastic și tolerant, tenace, neglijent, naiv, locvace, tăcut, tandru, sîngeros, precaut, temerar, pătimaș și abstras, complice și inflexibil, tatonant, categoric, discret, indiscret, logic, delirant, glumeț cu cele grave și grav cu cele frivole (ideea este a lui La Rochefoucauld, am folosit-o și eu, recent, într-un *Carnet)* « înțelept ca șerpii » și « curat ca porumbeii ».
Andrei Pleșu este — opinie a lui Ion Ianoși (SLAST nr. 20/1988) la care subscriu — dintre eseiștii noștri afirmați în ultimii zece ani, « cel mai valoros » și « cel mai neascultător ucenic al lui Noica ». « Ne-ascultarea » intervine chiar și în dedicația către Constantin Noica, de la care a deprins întregul *repertoriu retorico-dialectic, metodele « fluide »* ale retoricii. Asupra acestei caracteristici esențiale a eseisticii lui Andrei Pleșu — mai puțin luată în considerare de comentatori — aș dori să stărui. În antichitate, pentru a se exprima ideea de reușită oratorică și literară se întrebuința formula *bona oratio*, care trebuie folosită și în legătură cu «Minima moralia». Cum spunea încă Aristotel, retorica se bucură de o aplicabilitate universală și nu dispune de o materie « proprie », sau, așa cum scrie Renato Barilli, retorica se îndreaptă spre *oricare* materie de interes uman cu putință, avînd deci un cîmp care se lărgește nemăsurat, pînă la identificarea cu întregul domeniu al practicii și al cunoașterii. Retorica — multă vreme considerată drept « ars artium », drept « disciplina disciplinarum » — nu trebuie înțeleasă, scrie Barilli « ca un pis-aller », ca un instrument imperfect, ca un succedaneu față de mijloacele mai riguroase ale logicii formale, bun pentru ocaziile de vulgarizare măruntă și de uz practic imediat, ci ca *unica aparatură rațională* (s.M.D.) aplicabilă în domenii de cercetare care sînt totuși de mare importanță » (de felul disciplinelor antropologice, printre care și morala). « Astăzi » scrie Chaïm Perelman — care are mari merite în redescoperirea *teoriei argumentației* — « cînd am pierdut iluziile raționalismului și ale pozitivismului și cînd ne dăm seama de existența *noțiunilor confuze* și de importanța *judecăților de valoare*, retorica trebuie să devină iar un *studiu viu* (s.M.D.), o tehnică a argumentației în problemele umane și o logică a judecăților de valoare ».
Argumentația persuasivă — subliniază autorul « Cîmpului argumentației » — « nu e coercitivă pentru că nu se desfășoară în interiorul unui sistem ale cărui premise și reguli de deducție să fie univoce și fixate în mod invariabil. (« Cine spune sistem », proclamase Kierkegaard, « spune lume închisă, dar existența este exact contrariul ».)
Andrei Pleșu stăpînește foarte bine raționamentul dialectic, bazat pe argumentarea punctelor de vedere și, de aici, efectele unei « arte de a emoționa » și ale unei « arte de a convinge », îndepărtate de orice necesitate și constrîngere și doar « eficace », utile pentru a duce mai departe schimbul de opinii între oameni.
Dacă, așa cum spusese Vauvenargues, « claritatea este zeul filosofiei », atunci claritatea este singurul zeu căruia i se închină Andrei Pleșu.
În « munca pe text », el pare a fi urmat întocmai vechiul sfat al lui La Bruyère; pe care atît de mulți l-au (l-am) uitat: « Orice scriitor, ca să scrie clar, trebuie să se *pună în locul* cititorilor săi, să-și cerceteze propria lucrare ca pe ceva nou pentru el, pe care-l citește pentru întîia oară, la care nu e deloc părtaș, și pe care autorul l-ar fi supus criticii sale: și să se convingă apoi că nu ești înțeles numai din pricină că te înțelegi tu însuți, ci pentru că ești într-adevăr inteligibil ». Tocmai această *comunitate de înțelegere*, care « nu cere efort », este motivul suplimentar al dragostei cititorilor și o primă cheie a succesului.
Încerc o operație mai delicată, aceea de a demonta unele piese alcătuitoare din « mecanismul fascinației », bazîndu-mă însă pe unele motivații ca aceea a lui Starobinski: « Criticul e cel care, deși consimte să se lase fascinat de text, înțelege totuși să-și păstreze *dreptul de a privi*. El dorește să pătrundă încă și mai departe: dincolo de sensul manifest care i se descoperă el presimte o semnificație latentă. O vigilență suplimentară devine necesară pentru el, pentru a înainta în întîmpinarea unui sens secund ».
Din repertoriul retorico-didactic de care aminteam, cea mai evidentă (fiindcă frecventă) este recurgerea la cupluri antinomice, la raporturi biplane (să fie aici o consecință a lecției lui Klee: « un concept este imposibil fără opusul său. Nu există concepte de sine stătătoare, ci de regulă „binomuri de concepte" », sau o simetrie retorică de felul *laudatio — vituperatio*, ca în cunoscuta definiție a lui Pascal despre om: « Judecător al tuturor lucrurilor, imbecil vierme de pămînt, depozitar al adevărului, îngrămădire de incertitudini și eroare, mărire și lepădătură a universului »?): Andrei Pleșu scrie « Lumea e — ca și Falstaff — dulce și amară, adevărată și falsă, vitează și lașă ». (Cu alte cuvinte, vreau să spun că, de la un moment dat, chiar și într-un domeniu reputat ca imprevizibil, această normă retorică — pentru claritatea construcției se pun de obicei între paranteze « diferențele termice » dintre cald și rece — introduce un coeficient de previzibilitate, cu un fel de parteneri inamovibili, adevărați Fred Astaire și Ginger Rogers în logica frazei.)
Această carte a fost stîrnită din « exasperări și euforii, zel intelectual și confuzie sufletească, întîlniri cu prieteni și cu neprieteni, furii, iubiri, perplexități și speranțe » (apare deci și inversarea termenilor, n.M.D.) și a fost scrisă cu un « sentiment al urgenței ». Camus considera că « Morala unui om, scara sa de valori nu are sens decît prin cantitatea și varietatea experiențelor care îi sînt date să le acumuleze » și că « intenționalitatea nu are sens de finalitate, ci de direcție, ea are valoare topografică ».
Am ajuns astfel la posibilele întîlniri cu existențialismul (care nu au fost discutate de comentatorii pe care i-am citit). Chiar fără formularea — totuși atît de tranșantă (din « Pentru o morală a ambiguității » !) a lui Simone de Beauvoir: « Ceea ce este propriu oricărei morale este considerarea vieții umane ca o partidă pe care o poți cîștiga sau pierde și de a învăța pe om mijlocul de a o cîștiga », ideile lui Andrei Pleșu se apropie într-un fel de protestul existențialist împotriva demersurilor clasice ale rațiunii pentru care, cum spune Camus, « a gîndi înseamnă a unifica ».De fapt, întîlnirea cea mai « flagrantă » constă în permanenta *joncțiune între literatură și filosofie*, căci, așa cum s-a observat, filosofia existențialistă este literară, pentru că ea se vrea concretă și literatura existențialistă este filosofică pentru că ea are valoare ontologică.
O altă « întîlnire »: ca « filosof al prieteniei », Epicur (« dintre toate bunurile pe care ni le pregătește înțelepciunea, ca să ne asigure fericirea de-a lungul întregii noastre vieți, cu mult cel mai important este dobîndirea prieteniei ») ar trebui neapărat trecut printre strămoșii îndepărtați ai « bunului sfătuitor » imaginat de Andrei Pleșu.
Iar acest sfătuitor nu ezită uneori — și nu este numai o soluție retorică — să se dea, cum se spune, în vileag, să se expună pe față, să se « despoaie ». El, sfătuitorul, are *talent moral*, ceea ce, pentru autor, înseamnă « a avea intuiția *concretului* etic, distinct de validitatea *generică* a legilor și viclenia de a muta accentele (tot așa cum moraliștii italieni ai secolului XVIII au conceput « prefăcătoria cinstită » n.M.D.) de pe un principiu etic pe altul, știința subtilă de a exalta, cînd e cazul, o anumită regiune a eticului ».
Pretutindeni pe parcursul acestui discurs etic « bine condus » întîlnim *formulări memorabile*, a căror *pregnanță aforistică* provine, de multe ori, dintr-o fericită vecinătate cu paradoxul (familiarizarea cu « gîndirea paradoxală » este o altă lecție a retoricii fructificată în această dezbatere asupra moralei). Lapidaritatea elegantă a sentinței este, se pare, semnul unui spirit clasic. Citez aproape la întîmplare: « Competența morală adevărată se capătă exact în punctul în care ești pe cale de a o pierde »; « criza morală e presentimentul punctului final, dublat de incompetența traseului optim »; « Ești „mai bun" cînd începi să-i vezi pe ceilalți „mai buni" decît îți apăreau înainte și pe tine mai discutabil în comparație cu ei »; « etica e . . . un domeniu neomogen, policrom, în care se exprimă mai curînd creativitatea omului decît docilitatea lui »; « Legea morală e rezultatul unei întîlniri: întîlnirea „cazului" individual cu arhetipurile comportamentale ale spiritului universal. Legea morală e urma lăsată pe pămînt de pasul cuiva care umblă în conformitate cu un reper sideral »; « răul e telescoparea unui fragment din biografia binelui, e hipostazierea arbitrară a detaliului pe socoteala întregului »; « Eticul însoțește lumina deficientă, e epifenomenul unei lumi *umbrite*, e, așadar, o teorie a clarobscurului »; « Etica e îndreptarul fiului risipitor, un îndreptar inactual pentru păcătosul nerecuperabil, și inutil pentru fiul cuminte, rămas acasă »; « Prea multă speranță și prea multă disperare — iată cele două fețe ale erorii morale »; « Comportamentul moral nu e o chestiune de dozaj, ci una de opțiune »; « Etica nu e o disciplină sportivă, nu vizează performanța în sine. Acțiunea morală ține, mai degrabă, de sfera artelor marțiale . . . »; « E la fel de grav cînd adevărul își pierde farmecul, cînd desfășurarea lui e lipsită de grație, pe cît este de grav cînd neadevărul se arată cuceritor sau cînd simpla jonglerie formală are succes . . . »; « Eticul e, așadar, o răscruce: verticala ordinii cade perpendicular pe orizontala fenomenelor individuale », etc., etc.
Această carte de « pre-etică, tatonantă acțiune pregătitoare », scrisă cu scopul de « a lua cunoștință de faptul — decisiv, presant, neliniștitor — că eticul *există* » conține, ca « demarator de idei », pentru sclipitoare eseuri și unele exemplificări din literatură — Falstaff, Robinson.
Întrucît Andrei Pleșu amintește și de Robinsonul lui Tournier, nu pot rezista să nu-i semnalez încă un Robinson, ce poate fi aflat în volumul: « Povești populare românești » culese de Cristea Sandu Timoc « de la ramul sud-dunărean al neamului românesc, al românilor din Timoc » (Editura Minerva, 1988). Cele trei pagini cu peripețiile acestui cu totul neașteptat Robinson—personaj de basm ar putea fi de un foarte bun « incitamentum » pentru un comentariu « marca Pleșu ». Și în general, o incursiune în etică desfășurată pe baza « materialului uman » furnizat de basme ar conduce la concluzii dintre cele mai neașteptate.
În orice caz, la citirea poveștilor — simultată cu « Minima moralia », deci « provocat » de această carte — mi-am pus și primele întrebări: procedează absolut etic acei mezini deștepți care acționează în felul șahiștilor valoroși, adică prevăd mai multe mutări înainte și astfel dejoacă planurile mîrșave ale fraților ce oricum stau cam prost cu etica? se înscrie în sfera eticului faptul de a păcăli chiar toți zmeii?

https://biblioteca-digitala.ro

modest morariu

călin dan



Nu l-am cunoscut personal, sau, în orice caz, nu în afara unor episodice întîlniri protocolare; astfel că aceste rînduri nu se hrănesc din zgura amintirilor, ci dintr-o conviețuire livrescă alături de numele lui Modest Morariu. Este, cred, modul optim de a rememora personalitatea unui intelectual care s-a îndeletnicit în mod atît de direct nu doar cu scrierea, dar mai ales cu acea alchimie complicată a *facerii* cărților. Poet, prozator, traducător, editor, Modest Morariu a fost, înainte de toate acestea, un maieut, un provocator de conștiințe; cine a urmărit de-a lungul anilor aparițiile editurii Meridiane, cine a adăpostit în rafturile bibliotecii sale, fie și numai dintr-un efort monden, aparițiile colecției « Biblioteca de artă », poate acum, reflectînd, să îmi dea dreptate: sutele de titluri nu erau alese la întîmplare, succesiunea lor alcătuiește serii problematice, acoperă sistemic marile epoci ale artei, de la preistorie la avangarda secolului XX, de la arta Europei și a celor două Americi la artele « exotice ». Au fost înfățișate metodologii diverse, de la cea morfologică la cea iconologică, de la teoria vizualității la școala istorică a revistei « Annales », de la arida relatare arheologică la stilul înflăcărat al eseului; stufoșenia monografiilor s-a alăturat palpitantelor studii biografice, evocările literare — memoriilor, jurnalelor, corespondenței.

Aceste apariții reflectă, neostentativ, o strategie culturală a recuperării, un efort enciclopedic de echivalare, în timpii scurți ai contemporaneității, a unui demers intelectual și științific de cîteva secole. Dincolo de aceasta însă — și aici intervine meritul personal al lui Modest Morariu — toată această muncă editorială ne pune în fața unor întrebări fundamentale, întrebări care, lipsite de orice retorism, rămîn însă suspendate, fără răspuns în fața noastră. Care sînt destinele culturii, care este eficacitatea ei în cadrul civilizației, ce rol are istoria / critica de artă în cîmpul literaturii și al percepției vizuale, care este ponderea cărții în existența noastră? Aceste interogații majore circulă nepatetic, asemenea unui fluid animator și semănător de îndoieli fertile, prin toate lecturile pe care editura Meridiane ni le-a oferit atîția ani de-a rîndul.

Modest Morariu a fost un umanist, în sensul vechi, amplu, al termenului. În dilema raportului lectură-scris (dilema « textualistă » a literaturii postbelice), Modest Morariu opta categoric în favoarea lecturii; scrierile sale, traducerile, prefețele, nu sînt decît reflexul minim pe care lumina orbitoare a cărților o lăsa pe lama tăioasă a inteligenței sale. Textele sale, minime, au o densitate a informației și o viteză a asociațiunilor ce le face uneori aproape ezoterice în sensul lor ultim, ascuns. Ele nu sînt o paradă a erudiției, ci ultima expresie epurată, a unei irepresibile nevoi de lectură, a unei continue meditații pe marginea lecturii.

Fost-a Modest Morariu un livresc? Nu cred. Recitind, înainte de a purcede la aceste rînduri, « Întoarcerea lui Ulise », m-a izbit pe de o parte vitalitatea personajelor, ce au uneori pregnanță de relatare autobiografică, iar pe de alta am savurat modul savant-ironic în care coaja mitologică este folosită tocmai pentru a potența realismul narațiunii. Nu, umanismul lui Modest Morariu nu e unul livresc, e un umanism animat de moralitate. Dacă scrierea se sprijină pe lectură, atunci cultura se sprijină pe existență. Nu poți purcede la o bună lectură, la o lectură de *cunoaștere* (fie că obiectul îl constituie o carte, un desen, un tablou), fără a-ți apropia omul care se află în spatele operei, fără a ști, cel puțin cu aproximație, în ce raport se află umanitatea creatorului cu genialitatea lui.

Pentru Modest Morariu opera devine stimulatoare abia cînd acest raport este conflictual. Exegezele criticului de artă și ale criticului literar se axează asupra personalităților problematice, a căror biografie este relatată nu cu delicii, dar cu o severă încordare; scopul ultim al scriitorului Modest Morariu (ca și al editorului) nu este de a oferi certitudini, ci de a se (ne) întreba asupra funcțiilor organismului cultural. În ce măsură biografia omului alimentează opera, desigur; dar mai cu seamă, în ce măsură opera salvează omul. Dacă Modest Morariu este un moralist, el e un moralist al tragicului, lipsit de detașare în fața subiectelor sale, dar salvat de patetism printr-o funciară discreție, prin oroarea față de excesele stilului. Cînd scrie despre Lautrec: « creația acestui mare artist ni se pare a fi divertismentul superior al unei conștiințe tragice, o evadare dintr-o condiție mizerabilă . . . Artistul Lautrec se va naște treptat din ruinele omului », Modest Morariu își exprimă concentrat opinia asupra mecanismelor mai generale ale creației. Formația lui Modest Morariu era literară și filologică.

Aceasta presupune, pe de o parte, un pronunțat gust la epicului; în exegeza artistică, epicul se cantonează exclusiv în preambulul biografic. Dar această primă familiarizare cu zona vastă a literaturii, cu complexitatea ei, a dat istoricului de artă Modest Morariu un atașament cu totul special pentru zona vizualității. Artă lipsită de cuvinte, pictura presupune o încordare mai dramatică, o nemulțumire mai intensă în stările conflictuale inerente creației. Scriind despre Rousseau Vameșul, despre Pucă, despre Goya, Lautrec și Watteau, Modest Morariu pare să urmărească o constantă tragică a vizualității, decelabilă și prin analiza biografiei. Un soi de atitudine ocrotitoare a înțeleptei literaturi față de convulsionata vizualitate se sublimează în scrierile lui Modest Morariu. Prin personalitatea sa, o punte necesară se stabilește între două domenii atît de adesea distante.

Modest Morariu avea el însuși o structură tragică, în sensul în care demnitatea virilă implică singurătate orgolioasă, mascarea discretă a propriilor slăbiciuni, căutarea pe cont propriu a soluțiilor. Astfel, cel puțin, am decodat întotdeauna portretul său cu asprimi și stranietăți faustiene. Asemenea lui Malraux, el resimțea în mod patetic despărțirea originară a artelor, asemenea lui Camus era lipsit de umor, dintr-o prea mare încordare etică, asemenea lui Stendhal, avea o relație de rece senzualitate cu lumea și cu opera de artă, știind că o implicare prea viscerală tulbură judecata sigură a spiritului. Aceștia au fost cîțiva din scriitorii care i-au stat aproape. I-a citit atît de intens încît a simțit nevoia să îi traducă; țin minte că, în lecturile adolescenței mele, Modest Morariu era o prezență abstractă dar inevitabil asociată unor nume sonore ale literaturii franceze. În această ilustră însoțire am ajuns să îl cunosc și, pînă la capăt, legătura cu Modest Morariu s-a menținut în lumea nobilă a cărților.

https://biblioteca-digitala.ro

ion vlasiu: în spaţiu şi timp IV

mihai drişcu

În « Cartea de toate zilele unui an » (Editura Dacia, 1984) Ion Vlasiu notează, la 1 ianuarie 1967, următoarele: « Un prieten mi-a făcut cunoştinţă cu copilul său spunînd:
— Uite, fă cunoştinţă cu maestrul Ion Vlasiu, sculptor, pictor şi scriitor . . .
Cînd am dat mîna, copilul a întrebat:
— Sculptor, pictor şi scriitor? Atunci ce eşti?
Binevoitor, tatăl a răspuns în locul meu:
— Un mare artist!
Nedumerirea copilului este şi a mea. »
În areeaşi noapte, autorul încearcă o autoexplicaţie: « Pictura am făcut-o dintr-un prea plin temperamental, juisare frenetică momentană. Sculptura îşi dă sensul prezenţei în timp, cu ea mă bat, o trădez şi mă trădează. Sculptînd mă simt la plug, la coasă, la pădure, sub ploi şi trăsnete: ţăran blestemat să asude. O las, scriu o carte, apoi mă întorc neurastenizat şi ea mă priveşte; mă fac iar sănătos. De aceea sînt sculptor, fiindcă scrisul şi pictura mă îmbolnăvesc: spondiloză, ficat, inimă . . . Vai, şi ce bine e să scrii, ce meserie curată. Şi pictura e frumoasă! parcă baţi din aripi cînd lucrezi. Unii cred că sînt un ,,tip de renaştere'', unii spun că sînt ,,diletant''». (Autoironia e conţinută, metoda lui Ion Vlasiu este de a-şi găsi de obicei « ţapul ispăşitor » privindu-se în oglindă.)
Ion Vlasiu, cel mai tînăr octogenar (n. 6 mai 1908) este, cel puţin în lumea plasticienilor, autorul celui mai cuprinzător jurnal ca *proiect perpetuu* de a se descrie şi de a se confesa. Din « motivele » jurnalului, această îndeletnicire aparent solitară — perfecţionarea, revărsarea sentimentală, autoanaliza — decurge şi structura lui eterogenă, caleidoscopică, de la observaţia « caldă încă » — aselenizarea astronauţilor americani — la unele impresii comunicate fără menajamente — deziluzia faţă de filmele neorealiste, în fapt explicabil pentru un autor care consideră că « Toate artele cu un scop unic: să stimuleze sufletul omului obosit. O operă deprimată e un atentat! Evitaţi-l! » — de la note de lectură la atitudinea aforistică « încrustată » în relatarea nudă, seacă, de la convertirea elanurilor poetice la contabilizarea performanţelor pescăreşti.
Jurnalul este pus sub semnul unei spontaneităţi deprinse parcă de la Rousseau: « Aici e vorba de portretul meu şi nu de o carte. Vreau să lucrez, spre a spune astfel, în camera obscură. Mă resemnez în ceea ce priveşte stilul ca şi în ceea ce priveşte lucrurile. Nu mă voi sili să-l fac uniform, îl voi avea totdeauna pe cel ce-mi va veni la îndemînă, îl voi schimba fără nici un scrupul în funcţie de dispoziţia mea, voi spune fiecare lucru aşa cum îl simt, cum îl văd, fără să caut, fără să-mi pese dacă amestec stilurile. Stilul meu inegal şi natural, rapid şi difuz, cuminte şi tumultuos, grav şi vesel, va face el însuşi parte din povestea mea ».
« Jurnalul intim » considera acum 42 de ani G. Călinescu « se scrie totdeauna pentru public, orice s-ar zice, fiindcă altfel autorul l-ar arde. El e un gen şi are anume convenţii precise ca şi romanul, nuvela, teatrul ».
Convenţia lui Ion Vlasiu provine, cred, dintr-un amendament la ipoteza rousseau-istă şi anume introducerea « volnţei de construcţie ». Iar cel de al IV-lea volum din « În spaţiu şi timp » (Editura Dacia, 1987) « ciopleşte » din carnea *textului prim*, desfăşurat între 1959—1968. (Într-o primă versiune, jurnalul s-ar fi numit « Între Da şi Nu »: « Unii joacă table, alţii dezleagă cuvinte încrucişate. Jocul meu cum să-l numesc? Mă simt ca un pescuitor de perle care scoate la suprafaţă scoici goale.
Stau pe ţărm în bătaia vîntului. Aştept un semn de prietenie din larg. Mi-e frig şi încerc să mă încălzesc la focul cuvintelor. Care e cuvîntul cel mai cald? Sînt două la fel de calde, două strigăte, unul de îndoială, altul de credinţă; două puncte cardinale între care sufletul meu se zbate: *Da şi Nu* ».)
Intervenţia unei pauze de 30—20 de ani face ca noua « tăietură » să capete o turnură memorialistică. Despre această *diferenţă* Ion Vlasiu este foarte conştient: « E mult mai uşor să-ţi scrii viaţa în amintiri decît în jurnal, fiindcă uiţi din ea 99 de părţi. Ceea ce fac în aceste caiete este un simplu joc de seară, ca să evit o insomnie ». (Numai că acest joc a devenit o necesitate imperioasă, acea exigenţă cunoscută sub numele de « prehensiune persecutoare », cum se exprimă Blanchot.)
« Nu pot scrie tot ce-mi trece prin minte » se explică Ion Vlasiu. « Ce scriu însă mi se fixează mai bine în conştiinţă. Această creaţie e ritmul intim al schimbului de valori: dinspre *neştiut* spre *ştiut* » (s.M.D.). « Cum scrii şi de ce scrii? Iată o întrebare frecventă cu răspuns niciodată identic. Eu scriu cînd nu pot face altceva cu mai mare plăcere. S-ar zice că pentru mine scrisul e o plăcere de gradul al doilea şi chiar asta este, totuşi, scrisul mi-a aşezat în minte şi în suflet unele adevăruri depre ziua de azi, cea de ieri şi de mîine. O plăcere care ţi s-a dat pentru toată viaţa este o parte din viaţă », notează Ion Vlasiu.
Dar nu plăcerea dă tonul predilect pentru acest autor care este de partea tradiţiei (« Simt că mă aflu în alfabetul meu şi alfabetul meu vine de la înaintaşi: cioplitori de porţi, poduri, troiţe ») dar în formele experienţei personale, care admite noutatea, neaşteptatul şi chiar conştiinţa vagă a amintitei « prehensiuni persecutoare »: « Scriu fără oprire: un tren care înaintează într-o cîmpie infinită, fără gări, îmbătat de sensul vitezei ca acţiune primordială ».
Ion Vlasiu citeşte (uneori citează) din Goethe (astfel pare că îşi asumă următorul argument: « Tot ce produce omul prin faptă, prin vorbă sau altfel, trebuie să fie rezultatul tuturor puterilor lui reunite: tot ce este izolat este reprobabil. »), Eminescu, Voltaire, Ion Neculce, Shakespeare, Miron Costin, Blaga, Lampedusa, Ştefan Bănulescu, Hemingway, şi se gîndeşte la unele destine artistice — Paciurea, Brâncuşi, Pallady, Ţuculescu, Anghel.
Autorul face parte dintre cei pentru care — ca Blaga — « veşnicia s-a născut la sat », pentru el « satul e o Atlantidă pierdută »: « Fără sat pierdem ceva nepreţuit, conştiinţa unui loc al nostru în cosmos, pierdem actul de naştere. Vom fi simpli cetăţeni cu buletin de populaţie, fotografiaţi ,,la minut'' ».
Pentru Ion Vlasiu, ceea ce el numeşte « curăţirea de zgură » sau « nevoia să mă plivesc » ia forma unor « sfaturi pentru mine însumi »: « Înţelept eşti cînd nu judeci pe nimeni mai aspru decît pe tine şi eşti bun cînd poţi suferi fără dorinţa răzbunării »; « Ca să poţi fi modest, spune-ţi de fiecare dată că viaţa se poate lipsi de tine fără să simtă »; « Nu este înfumurare mai primejdioasă pentru artist decît aceea de a gîndi la succesul public în timpul lucrării sale, care trebuie să se producă într-o totală onestitate ca act generos »; « Dacă n-ai simţul echilibrului îţi frîngi gîtul fără întîrziere. Rămîne de stabilit ce e mai bine: să fii pisică sau e de ajuns să fii stejar? »; « Nu te lăsa neliniştit de succesul celor grăbiţi. Fii discret cu dorinţele tale, tăcut în bucurie ca şi în munca ta. Numai comedianţii îşi leagă clopoţei la picioare. ».
Pretutindeni găsim dovezi ale umorului (« Bunul simţ se moşteneşte ca şi talentul, dar dacă nu-l ai, e onorabil să fii imitator ») în aliaj cu autoironia (« am cap slab: nu rezistă la temperaturi ,,teoretice'' » scrie redactorul şef al revistei « Arta plastică »; o sculptură mică a autorului de micro-picturi este numită « stihiuţă », dacă cele mari sînt « Stihii »).
Aminteam înclinaţia spre aforistică; această postură este permanentă: « Ceasul l-au inventat oamenii ca să li se pară viaţa mai scurtă »; « O idee este ca o pasăre călătoare. Nu-i place să trăiască în acelaşi cuib »; « Adevărul nu e lustruit »; « Laudele sînt nişte flori care-şi schimbă culoarea de pe o zi pe alta »; « Scepticismul este legat de raţiune ca umbra de copac »; « Pe culmile tristeţii eşti singur » etc.).
Alura acestor maxime ţine de constanta « clasică » a portretului artistului la vîrsta deplinei maturităţi, dar, în faptul concret al jurnalului, portretul este *poliedric*: de la defulare (« Îmi dau frîu liber minţii în toată nestăvilirea ei » scrisese Diderot) la « răfuială » (« Deosebire între artist şi critic este ca între pădure şi secure. Pădurea creşte, iar securea taie ce poate »), de la consideraţii asupra « eternului feminin » (« Fără prezenţa femeilor lumea ar fi mult mai resemnată ») la o curiozitate intelectuală mereu trează. (Cîţi artişti citesc, la şaizeci de ani, « Viaţa studenţească »?)
« Mă aflu, scrie Ion Vlasiu, la răspîntia cînd trecutul, prezentul şi viitorul se întîlnesc. Aceasta înseamnă că n-am greşit drumul ».

fmr nr. 31

un animal superb ce moare tînăr. Prezentînd în mod succint viaţa şi aventurile revistei *Minotaure*, Arturo Schwartz opinează că aceasta reprezintă « cea mai înaltă expresie a inteligenţei europene din secolul XX ». Aparent hazardată, afirmaţia se susţine dacă îl însoţim pe exeget în inspectarea sumarelor şi a ilustraţiei prin care timp de şase ani prestigioasa revistă s-a impus cititorilor săi.
În primul rînd imaginile, a căror pregnanţă plastică (şi redare tipografică) au făcut din *Minotaure* o piesă de bibliofilie cu tiraj de presă: au semnat coperta revistei (de concepţie originală) în ordine — Picasso, Gaston-Louis Roux (un pictor din grupul negustorului de artă Kahnweiler), André Derain, Francisco Borès (pictor spaniol influenţat de Juan Gris), Duchamp, Miró, Dali, Matisse, Magritte, Max Ernst, Masson. Interiorul, bogat ilustrat, cuprindea reproduceri după Man Ray, de Chirico, Diego Rivera, jocul de Tarot şi semnele medievale ale zodiacului, Géricault, Caspar David Friedrich, Oscar Dominguez, Balthus, Hans Bellmer, Paolo Uccello, Cranach (cel Bătrîn şi cel Tînăr), Seurat (cu desene inedite), măşti Dogon, gravuri de Abraham van Diepenbeeck (olandez de secol XVII), Piero di Cosimo, Botticelli, Victor Brauner etc. etc.
Sumarele revistei dovedeau o deschidere culturală imensă, o cursivitate intelectuală şi o capacitate de creaţie, chiar în limitele ştiinţei, neegalate de nici o publicaţie, cel puţin în acea vreme. Eseul, textul de literatură, analiza ştiinţifică se alăturau în contraste şi similarităţi pline de rafinament. Iată cîteva exemple: Michel Leiris — *Dansuri funerare Dogon;* Maurice Heine — *Dramaturgia lui Sade, Excurs în romanul « negru », Rétif de la Brétonne şi femeia din vis;* Jacques Lacan — *Problema stilului şi concepţia psihiatrică asupra formelor paranoice de experienţă;* Roger Caillois — *Mânta religiosa, Despre imitaţie şi despre psihastenia legendară, Complexul sudic;* Pierre Mabille — *Conştiinţa luminoasă, Oglinzi, Ochiul pictorului* (o analiză a autoportretelor premonitorii cu un singur ochi pe care le-a realizat, începînd din 1931, Victor Brauner, autoportrete « confirmate » de accidentul tragic din 1938, declanşat la o petrecere de Oscar Dominguez). La *Minotaure* îşi publică André Breton cîteva dintre textele fundamentale pentru istoria suprarealismului: *Mesajul automat, Frumuseţea va fi convulsivă, Miraculosul împotriva misterului.* Tot Breton semnează exegeze de artă vizuală — *Cele mai noi tendinţe ale picturii suprarealiste* şi o analiză a piesei duchampiene *La Marieé mise à nu par ses célibataires même.*
Invenţia eseistică era superbă la *Minotaure*, fapt evidenţiat fie şi numai printr-o înşiruire de titluri: Paul Eluard — *Oglinda lui Baudelaire, Fizica poeziei;* Salvador Dali — *Interpretare paranoia-critică a imaginii obsesive « Angelus » de Millet, Înspăimîntătoarea şi comestibila frumuseţe a arhitecturii 1900, Suprarealismul spectral al femeii prerafaelite;* Benjamin Péret — *În paradisul fantomelor, Natura devoră progresul şi îl depăşeşte.* Iată şi titlul unui poem de René Crevel, apărut tot aici: *Marele manechin îşi caută şi găseşte pielea. Minotaure* s-a născut dintr-un « complot » al grecului editor de artă Tériade, care voia să împace astfel latura ortodoxă şi cea disidentă a suprarealismului după « excluderile » iniţiate de André Breton, liderul absolut, în 1925. Spiritul tolerant al lui Tériade, care a condus revista de la apariţie (1933) pînă în 1937 (urmat de Albert Skira) determină, cum am văzut mai sus, un specific cu totul aparte al conţinutului, ce rămîne, desigur, supus unei direcţionări destul de clare către principiile esteticii suprarealiste. După cum îşi amintea şi Breton, *Minotaure* a fost prima tribună de prestigiu a suprarealismului. Am zice, în plus, şi cel mai bun apărător al acestui curent atît de discutat; pentru că *Minotaure* demonstrează, fără replică, adîncimea culturală a suprarealismului, vasta sa arie de cercetare, capacitatea sa extraordinară de a-şi însuşi cele mai neaşteptate (chiar marginale, extra-estetice) domenii.

https://biblioteca-digitala.ro

Desigur, cucerirea cea mai importantă a esteticii suprarealiste a fost intuirea unității corpului cultural, ceea ce mai tîrziu va fi numit — cu un termen prețios — interdisciplinaritate. « Astăzi, arta plastică și poezia nu mai pot fi considerate separat. Ele au fost unite prin acțiunea celor mai importante mișcări ale modernității... Studiile de etnologie și arheologie nu vor fi simple cataloage sau liste descriptive. Ele urmăresc să reflecte circumstanțele și contextul existențial care a dat naștere acelor obiecte, să reconstituie contextul cu metodele istoriei religiilor și ale psihanalizei », se arată în editorialul primului număr al revistei.
Iar ultimul număr, apărut cu numai patru luni înainte de izbucnirea celui de-al doilea război mondial, nota cu sumbru optimism: « Primăvara lui 1939, oricît de amenințătoare, nu poate împiedica soarele în călătoria sa printre constelațiile ce au dat nume primelor trei semne ale zodiacului. Ca și alte primăveri, aceasta serbează întoarcerea la lumină a taurului alb născut din spuma mării, și care, unindu-se cu o femeie, a conceput Minotaurul. Și această întoarcere, care înseamnă eliberarea forțelor ascunse atît de necesare VIEȚII, e veșnică și indestructibilă ». *Minotaure* a rămas, pînă la capăt, un semn al vitalității culturii, al încrederii în capacitatea sa de a salva condiția umană.

Hans Baldung Grien, teribilul maestru. Trăitor în plină perioadă a luptei dintre Reformă și Contrareformă, pictorul a exprimat — conștient și instinctiv totodată — în opera sa tensiunile și dramele acelei perioade crude, cînd nu doar conștiințele, ci și existențele erau supuse unei nemijlocite sfîșieri. Un pretext agreat în această pictură a fricii este cel al păcatului originar; el permite înfățișarea, în multiple variante, a nudului feminin, considerat cu precădere ca sursă a decăderii omului. Baldung Grien privește corpul feminin nu atît ca izvor de viață, ca simbol al fertilității, cît ca oglindă și obiect al unui inexorabil proces de distrugere; femeia are deopotrivă afinități cu Natura și Moartea. În lucrările lui, experiența feminină e deasupra înțelegerii raționale; răspunsul bărbatului poate fi fascinație dar și spaimă. Să nu uităm că secolul al XVI-lea a cunoscut o sălbatică exacerbare a vînătorii vrăjitoarelor. « Ne întrebăm, deci, de ce nu număr tot mai mare de vrăjitoare este aflat între femeile cele gingașe, iar nu între puternicii bărbați; căci e știut acest lucru și de netăgăduit, confirmat fiind de experiența acestor vremuri precum și de mai vechi și cinstite mărturii », scrie în *Malleus Maleficarum* (Ciocanul vrăjitoarelor), celebra carte pentru uzul Inchiziției, scrisă de Heinrich Krämer și Jacob Sprenger, doi călugări dominicani numiți de Papa Inocențiu VIII ca inchizitori pentru Germania de nord. După cum se știe, Baldung Grien a fost un expert în imagini de sabat.
Atitudinea pictorului față de Reformă a fost ambiguă: el a lucrat la Strasbourg pentru episcopul catolic, fiind totodată un frecventator al cercurilor protestante și prieten cu conducători ai mișcării, precum Martin Bucer. Murind în anul Conciliului de la Trento, Baldung Grien este îngropat în cimitirul protestant. Lucrările sale au la bază un pesimism și o misoginie tipice ideologiei protestante, conform căreia femeia este față de bărbat ceea ce este luna față de soare. De asemenea, încordările sociale, răscoalele țărănești reprimate brutal între 1524—1526 își pun amprenta pe modul său de gîndire. Nu trebuie uitată, în acest context, obsesia « nebunului » (bufonul), care irumpe în simbolistica literară și vizuală nord-europeană la sfîrșitul secolului al XV-lea, prin moraliști ca Sebastian Brand, preluat apoi de Erasmus. Atitudinea morală a « nebunului » se bazează pe ambiguitatea complice: el se situează între ficțiune (tablou, piesă de teatru etc.) și public, participînd deopotrivă la confuziile ambelor tabere. Pentru Baldung Grien vrăjitoarele din tablouri sau cuplurile lascive nu sînt cu nimic mai vinovate decît privitorul care le contemplă sau — de ce nu? — decît Hans Baldung Grien însuși — un soi de bufon inventiv care, înfățișîndu-ne scene macabre, se delectează la rîndul său. Sau, așa cum observa o excelentă exegetă a pictorului (Marina Warner), Hans Baldung Grien este părintele natural al filmului de groază (horror): lucrările lui inspiră un amestec tipic de rîs și teroare, conținînd o importantă doză (neașteptată pentru acea epocă) de umor negru, adică acel amestec tipic de sentimente contradictorii, amuzament, spaimă și o doză de frison sadic.

agenda u.a.p.

În luna mai la sediul U.A.P. au avut loc următoarele întrevederi: *Alfred Chaouat*, directorul galeriei du Théâtre din Geneva și *William Connover* și *Gabriel Nicolat*, colaboratorii săi; *Jessica Gwynne*, pictor, grafician din M. Britanie; *Natalia Malevici*, artist decorator și *Liubov Oborina*, pictor; *Ernst Thurnheer*, ambasadorul Elveției la București; *Peter Lindgren*, consilier — ambasada Suediei; *David John Mabb*, artist plastic, lector la Institutul de învățămînt superior South Glamorgan (*Marea Britanie*); *Faustino Dondoh Varkay Sumba*, comisar al expoziției de sculptură din Zimbabwe la București.

S-au deplasat în străinătate: *Ioan Gheorghiu*, secretar U.A.P., în calitate de delegat oficial, comisar al expoziției românești și membru în juriul Trienalei de pictură realistă de la Sofia (R.P. Bulgaria), în perioada 6—16 mai 1988; *Constantin Lucaci*, în Austria, pentru a participa la jubileul de 25 de ani de la înființarea Premiului Herder, în calitate de premiat și în Italia, în calitate de comisar în juriu la cea de-a 8-a Bienală Internațională Dantescă de la Ravenna, în perioada 2—17 mai 1988.

calendar

aurel ciupe (n. 16 mai 1900), pictor, Cluj-Napoca
silvia rhea radu (n. 17 mai 1900), pictor Sibiu
elena barlo iacubovici (n. 10 mai 1905), pictor, sculptor, București
ion vlasiu (n. 6 mai 1908), sculptor, București
eugen gâscă (n. 27 mai 1908), pictor, București
constantin suter (n. 10 mai 1918), critic, București
ion popescu gopo (n. 1 mai 1923), grafician, București
georgeta itigan (n. 2 mai 1923), scenograf, București
elisabeta szabo-bodiș (n. 12 mai 1923), grafician, artist decorator, Tg. Mureș
egon marc lowith (n. 21 mai 1923), sculptor, Cluj-Napoca
georgeta pațurcă (n. 3 mai 1928), artist decorator, București
vasile gh. istrate (n. 10 mai 1928), pictor, Iași
vasile ciolpan (n. 17 mai 1928), artist decorator, Cluj-Napoca
nicolae iorga (n. 2 mai 1933), pictor, București
anton neméth (n. 9 mai 1933), sculptor, Tg. Mureș
claudiu paradaiser (n. 24 mai 1933), critic, Iași
constantin gheorghe (n. 27 mai 1933), scenograf, București
radu negru (n. 27 mai 1933), critic, Iași
lucia frențiu (n. 31 mai 1933), pictură, București
constantin rusu (n. 10 mai 1938), scenograf, București
ion alexandru boanchiș (n. 16 mai 1938), pictor, București
dionisie popa (n. 19 mai 1938), artist decorator, București
anamaria smighelschi (n. 30 mai 1938), grafician, București

dans ce numéro:

nicolae grigorescu et les artistes de son époque

ioana beldiman

p. 3

Rendant hommage au peintre Nicolae Grigorescu à l'occasion du 150-a anniversaire de sa naissance, le Musée d'art de la République lui a consacré récemment une exposition. Groupant sur les cimaises les unes à côté des autres les toiles de l'artiste et celles signées par une série de ses contemporains roumains (Aman, Tattarescu, Stăncescu etc.) et français (Courbet, Diaz de la Peña, Eugène Boudin, Charles Iacque, Monet, Sisley, Renoir, Pissaro) provenant, toutes, des musées roumains — les organisateurs proposent aux visiteurs une exposition « comparative » visant à la fois de montrer l'évolution du langage plastique de celui qui fut le chef spirituel de l'école roumaine moderne de peinture et d'évoquer le climat artistique dans lequel il a vécu en Roumanie et en France.
Se basant sur une ample information, l'auteur de l'article s'attache à établir, à partir des toiles exposées, les connexions stylistiques entre Nicolae Grigorescu et ses contemporains, depuis ses débuts dominées par l'académisme de l'école roumaine, passant par l'époque de formation à Paris et Barbizon, jusqu'à l'époque de pleine maturité et la personnalisation de son style.

nicolae corneliu

p. 12

Né le 17 août 1936 à Bucarest.
En 1958 il débute dans la presse par des illustrations et des caricatures. Depuis 1968 il participe régulièrement aux Salons annuels républicains et commémoratifs ainsi qu'à des expositions collectives. Expositions personnelles à Bucarest — 1972 (Portraits d'acteurs), 1974, 1982, 1988 (Intégrale Shakespeare — affiches) Radolfzell (R.F.A.) — 1980; Überlingen — 1983.
Expositions internationales : 1968 — Bruxelles ; 1969 — Moscou ; 1971 — Skopje ; 1972 — Cracovie, Vasto, Skopje ; 1973 — Gabrovo, Knokke-Heist ; 1974 — Skopje ; 1975 — Athènes, Ankara, Skopje, Tolentino ; 1976 — Moscou, Varsovie, Montreal, Marostica ; 1978 — Montreal, Belgrade, Brno ; 1979 — La Havane, Montreal, Listowel ; 1981 — Tokyo, Montreal, New-York, 1982 — Moscou, Varsovie, Genève, Vienne ; 1983 — Lahti ; 1984 — Moscou, Varsovie ; 1986 — Moscou, Varsovie, Paris ; 1987 — New York, Colorado.
Prix et récompenses — 1972, Mention pour l'affiche, Bucarest ; 1981 — Ier Prix du Concours national « La décennie 1981—1990, deuxième décennie du désarmement », Bucarest ; 1981, 1983, 1987 — Ier Prix pour l'affiche décerné dans le cadre du Festival national « Hymne à la Roumanie » ; 1982 — Prix pour l'art graphique attribué par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest ; Diplôme d'honneur du Concours Mondial de l'Affiche O.N.U., New York ; Diplôme pour la haute qualité professionnelle accordé dans le cadre du Concours Mondial de l'Affiche, Moscou; 1986 — IIIe Prix du Concours Mondial de l'Affiche, Moscou ; 1987 — Diplôme de mérite à l'exposition internationale « Art Directors Club » — New York.

doina elaș

p. 16

Née à Baia de Criș (département de Hunedoara). Diplômée de l'Institut d'Arts Plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1956). Débute en 1956. Participe aux expositions régionales, départamentales, nationales ainsi qu'à des expositions de groupe. Expositions personnelles à Cluj-Napoca (1976—1979), Dej, Tîrgu Jiu (1976), Zalău (1979). Oeuvres d'art monumental à Cluj-Napoca (« V. I. Lénine », « Nicolae Grigorescu », « Florian Porcius ») et Gherla (« G. Coșbuc »).

cristian neagoe

p. 18

Né le 31 mars 1956 à Bucarest. Diplômé de l'Institut d'Arts « N. Grigorescu » de Bucarest ; section de peinture monumentale (1979). Débute en 1980. Participe aux expositions républicaines, municipales et de groupe (« Paysage » '82; « Section dans un atelier » — 1983 ; « Le Miroir » — Baia Mare — 1985 etc.), ainsi qu'à des manifestations organisées à l'étranger : Concours « Joan Miró — Barcelone, 1985 ; Moscou — 1985, 1986 ; Alma Ata — 1986 ; Belgrade — 1988. Prend part aux Symposiums de création organisés à Zalău (1980), Baia Mare (1981), Satu Mare (1982), Lazarea (1984, 1986, 1987), Roșu (1985).

mircea bochiș

p. 21

Né le 16 février 1950 à Borșa (département de Cluj). Diplômé de l'Institut d'Arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca, section design (1972). Depuis 1972 il participe aux expositions républicaines, départamentales et de groupe, figurant aussi dans des manifestations organisées à l'étranger. Son activité artistique se déroule dans le cadre de la filiale de l'U.A.P. — Baia Mare où il fut un temps l'organisateur de « l'Atelier 35 ».

petru lucaci

p. 26

Né le 11 juillet 1956 à Arad. Diplôme de mérite de l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1982). Débute en 1980. Participe aux Salons républicains, à des expositions collectives et de groupe (« Mail-art », « Le Miroir », « Alternatives » etc.), ainsi qu'aux manifestations des jeunes artistes organisées à Bucarest, Cluj-Napoca, Baia Mare, Tulcea, Constanța, Oradea etc. Expositions personnelles : Arad (1984), Bucarest (1984 1986). Expositions internationales : 1986 — Rome (Concours international de peinture et d'aquarelle « Sinadie Ghi »), Nouméa (Nouvelle Calédonie), Frechen (VIII-e Exposition de gravure), Kalisz (Triennale de dessin), Kanagava (XIIe Exposition de gravure) Mouscron (VII e Festival de peinture, sculpture et art graphique). 1987 — Budapest (Mail-art, L'art d'aujourd'hui), Norvège (Mail-art Manifest), Breda, Anvers, Mexique (Alternatives poétiques et visuelles) ; 1988 — Belgrade (Exposition de dessin et de sculpture).
Prix, récompenses et bourses :1979 — Prix du Festival national « Hymne à la Roumanie » attribué dans le cadre du Salon estudiantin ; 1982 — Prix de la Fondation « Sârghie » de l'Université de Bucarest ; 1981—1982 — Bourse « Ion Andreescu », Bucarest, 1985 — Bourse pour la peinture accordée par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest ; 1986 — Mention attribuée dans le cadre du concours international de peinture « Sinaide Ghi », Rome; 1987 — Prix pour la peinture décerné par l'Union des Jeunesses communistes, Bucarest.

dan mihălțeanu

p. 28

Expositions personnelles à Bucarest (1982, 1985, 1988).
Expositions de groupe : 1980 — Bucarest ; 1981 — Cluj-Napoca, Galați, Brașov, Sf. Gheorghe ; 1982 — Bucarest (« L'expression du corps humain », Les plasticiens exposent des photographies » etc.). 1983, 1984 — Craiova (« Images contemporaines ») 1983 — Bucarest (« Section dans l'atelier ») ; 1984 — Bucarest (« Dessins-poèmes », « Dessin '84 ») ; 1985, 1986 — Oradea ; 1985 — Bucarest (« Mail-art ») ; 1986 — Bucarest ; 1987 — Bucarest (« Alternatives »), Lugoj, Arad, Brașov.
Expositions internationales: Concours international de dessin « Joan Miró », Barcelone — 1980, 1984; « Mail art », Budapest — 1984 ; « Triennale de gravure originale », Grenchen — 1985 ; « Impact Art Festival », Kyoto — 1985, 1986, 1987 ; La nature », Pecs, 1985 ; « Exposition d'art expérimental », Budapest — 1985 Petit format de papier » Cul-des-Sarts — 1985 ; « Exposition de dessins originaux », Rijeka — 1986 ; » L'art d'aujourd'hui, Budapest — 1986 ; « Dessin '86 », Pecs — 1986 ; Le Cocotier, Nouméa (Nouvelle Calédonie) — 1986 ; « Biennale de poésie visuelle et expérimentale », Mexique — 1985, 1987; « Biennale de gravure », Varne — 1987 ; « Triennale d'art graphique », Vaasa — 1987 ; « Triennale européenne de gravure », Grado ; « Triennale du dessin », Wroclaw — 1988. Prix international de peinture et d'aquarelles « Sinaide Ghi », Rome — 1986 ; 1987 — IIe Prix de la Triennale Européenne de gravure, Grado.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro